GALERIILE DE ARTĂ
DIN BUCUREȘTI

bd. Bâlcescu nr. 23

- pictură
- sculptură mică (ceramică, bronz, lemn etc.)
- gravuri · acuarele · desene
- cărți poștale ilustrate · felicitări

bd. Magheru nr. 22

- imprimeuri, stofe, diverse țesături
- bibelouri, vase decorative, aplice
- servicii din ceramică, sticlă, metal etc.
- bijuterii și podoabe · pictură pe sticlă
- mozaic · mic mobilier

bd. Magheru nr. 20

- lucrări de artă populară
- jucării
- obiecte din piele (mape de birou, albume)

str. Lipscani nr. 20

- lucrări de artă decorativă
- culori, pensule, șevalete, mulaje
- farduri, grime

CORINA BEIU- ANGHELUTĂ :
9
Autenticitate și creație

Cred că ceea ce caracterizează activitatea plastică din anul acesta este febra căutărilor. Căutări în ceea ce privește formarea unui limbaj nou, mai adecvat, mai corespunzător unei concepții artistice încadrate în fluxul de gîndire contemporan.

Cercetările, experimentele se duc mai ales pe terenul modalităților noi de expresie. Mijloacele tehnice oferă infinite posibilități mai cu seamă în gravură. Jn momentul de față, și acest lucru s-a oglindit în expoziția anuală de grafică, precum și in manifestările personaje, artiștii graficieni sînt preocupați de această latură a meseriei, îmbogăținou-și fiecare, prin inventivitatea și fantezia de care dispun, mijloacele de expresie. Această efervescență artistică pe care o observăm în cadrul graficii noastre cred că reprezintă de fapt numai un început al unui proces de transformare. Sîntem oarecum într-un stadiu de trecere, pregătitor conturării unor concepții mai definite. Ca să precizez : fiecare este preocupat mai ales « cum » să exprime o idee, însă ideile abordate sînt de cele mai multe ori minore, lipsite de adevărată vitalitate; caracterul graficii ramine însă acela al unei arte de mesaj, o artă a ideilor de largă circulație. De aceea cred că abia în viitor se vor cristaliza intuițiile și personalitățile.

Critica nu sesizează îndestul importanța acestui moment « cheie » care pregătește dezvoltarea viitoare a artei noastre. Ea nu contribuie suficient la clarificarea artiștilor în căutările și experiențele lor. Prin laude excesive la apariția unor tendințe moderne In expresie, nu întotdeauna de autentică formație (și aceasta este o alta problemă foarte importantă : aceea a preluării și asimilării experiențelor acumulate de alții), a dat
un imbold nefiresc transformărilor în creația multor artiști.

Personal nu am încredere în schimbările totale și rapide în creație. Procesul acesta nu poate lua o formă proteică atîta vreme cît el este strîns legat de o gîndire și o simțire adevărată — coordonatele interioare ale artistului. Este necesar puțin talent și mult dar de imitație pentru a ajunge la puțin lustru de «modern ». Pe de altă parte, noi nu trebuie să refacem nici procesul de cristalizare a gîndirii artistice a unui Klee, Mondrian sau Picasso — ci să căutăm cu toată sinceritatea să avem unul propriu, al nostru, pe măsura individualității noastre. Nu este ușor să ne formăm un punct de vedere în lumea aceasta de nenumărate interferente ale modalităților de con- » « cepție și expresie artistică. Ar trebui să avem curajul de a fi modești. Părerea mea este că abia atunci se naște cu adevărat o personalitate artistică.

Niciodată ca acum nu s-au ridicat atît de multi artiști în țara noastră. Sînt atîtea energii creatoare și e necesar să se creeze un climat de dezvoltare cît mai firesc șl mai armonios.

în documentele Congresului al IX-lea al P.C.R. se găsește exprimată tocmai această grijă pentru asigurarea condițiilor necesare ; aceasta dă tuturor artiștilor încredere în posibilitățile de continuare a eforturilor șl în rezultate din ce în ce mai bune.

Avem o artă cu care ne mîndrlm de multe ori peste hotare. Succesele expozițiilor noastre de arta populară sînt line cunoscute, dar nu cred că acel care au realizat cusăturile, oalele sau cioplitурile în lemn șl-au pus vreodată întrebarea: care este rolul artei românești în contextul artei contemporane universale» El au modelat, au cioplit ori au cusut cu toată simțirea șl priceperea do care au fost în stare. Pentru un artist, a sta și a judeca mereu, cîntărind în ce măsură creația sa se încadrează sau nu în arta universală, nu este prea folositor: duce la imitație și despersonalizare. Pede alta parte, înțelegerea strîmtă și promovarea unei arte specific naționale reprezintă un alt pericol. Spiritualitatea românească originală este prezentă dincolo de subjugarea exercitată de motivul popular. Ea există în concepția și structura poetică a artistului.

Arta românească se va integra și cși va juca rolul în contextul artei contemporane pe măsura ce energiile creatoare de care dispune se vor desfășura în ambianța unei emulații firești — nestinghehte.

PAUL BORTNOVSKI:

Colaborarea artelor

Sîntem martorii unei efervescențe creatoare ce demonstrează o tendință de asimilare a cuceririlor, a experiențelor artei contemporane, concurîndu-se personalități noi, evident, așa cum e firesc, mai ales în generația tînără. Și aceasta îndeosebi în sculptură șl pictură, două domenii pe care ne obișnuisem să le vedem pînă de curînd înaintînd prudent în contextul artistic contemporan.

în general, este vorba de o înțelegere mai cuprinzătoare a sensurilor artei realiste, de unghiuri mai diverse de Interpretare și abordare a realității.

Plastica teatrală angrenată încă de mai mu Iți ani în lupta pentru expresivitate, eliminarea poncifurilor șl a platitudinii, a cules și în acest an roadele atitudinii sale, câpătînd o deosebită pregnanță. în actul teatral. Trebuind sa răspundă repertoriului larg pe care-1 atacă acum teatrele noastre, scenografia a știut, cu

suplețe, să creeze imagini remarcabile, vehiculînd ideile unui univers dramatic atit de extins si de divers, imagini ce au rămas în amintirea spectatorului nostru. Sîntem îndreptățiți chiar a spune că nu a existat

un spectacol valoros în care scenografìa să nu fi adus o contribuție substanțială.
P.emarc însă că relevarea eforturilor ce se fac în acesv domeniu, a faptului de cultură pe care-1 reprezintă plastica unora din spectacolele noastre, nu se face în suficientă măsură de către critica teatrală. Cu puține excepții, critica de teatru este nesubstanțială, lipsită de baze sigure în aprecierea problemelor de plastică a spectacolului.
Aș sugera criticii de plastică o preocupare de teoretizare, de concretizare a criteriilor, pentru a da aprecierilor, un suport științific, evitîndu-se concluziile pripite, falsa înțelegere a modernității și, totodată, angajînd relevarea calității plastice atunci cînd aceasta apare. Cu atît mai mult cu cît consider că scenografia, acționînd la confluența dintre pictură, sculptură și arte decorative, literatură și arhitectură, întreprinde experiențe demne de luat în seamă pe terenul îmbinării artelor. Vorbind despre acest fenomen de apropiere între diferitele ramuri ale artelor, nu pot să nu mă opresc asupra unei impresii date de manifestările de artă decorativă din acest an. După ce acum cîțiva ani, artele decorative au adus o importantă împrospătare climatului nostru plastic, azi sîntem dezamăgiți cînd vedem modul periferic în care atacă adesea problemele ce le revin, nerealizînd principala lor funcție, utilitatea. Se practică în cele nr i multe cazuri o artă de pitoresc, cu aparent iz modernisant, căreia îi lipsește respirația și înțelegerea dimensiunii fenomenului contemporan. Este curios că în timp ce sculptura și pictura tind din ce în ce mai evident către o csențializare a formelor, arta decorativă ramine încă într-o bună măsură tributară anecdoticului.
Aspectul artizanal și deficiențele organizatorice ce împiedică experiențele pe specific industrial scuză numai parțial această situație. Cred foarte necesară o preocupare a artiștilor decoratori pentru studiul specific al formei în esența ei, orientarea către acele date care pot apropia arta decorativă de arhitectură, care pot face un par către integrarea acestor domenii.
CreJ că printr-o acțiune convergentă a arhitecturii către personalizarea creațiilor sale, Iar a plasticii către înțelegerea spiritului arhitecturii contemporane, se va realiza climatul necesar unor experiențe inedite ce vor contura în mod orga-
nic specificul artei noastre contemporane în aceste domenii, așa cum se arată în Documentele Congresului a! IX-lea al P. C. R.

V ASILE CELMARE:

Tradiție și inovație

Pentru că spațiul nu permite o dezvoltare mal amplă a ideilor, am să mă rezurn la cîteva enunțări de probleme care pot fi destul de concludente pentru diversele manifestări artistice ale anului 1965.
Se poate spune că au existat o serie de succese mai mult sau mai puțin personale. Dar am putut să observ că unele căutări de ordin expresiv plastic își găsesc mai adesea izvorul în creația altor popoare și mai puțin în tradițiile atît de valoroase ale artei noastre naționale. Vechimea și calitatea rar întîlnităa folclorului și a artei înaintașilor noștri au creat condiții favorabile concretizării unor drumuri și procedee noi. Important este numai de a găsi în permanență metodele de asimilare a unui limbaj care să reprezinte un aport contemporan la acest tezaur de cultură și acest lucru cred că se poate realiza în timp și după multe frămîntări. Ceea ce nu înseamnă că tot ce
(urmare ¡n pag. 643)

C. LUCACI : Specificul arhitecturii noastre

Cred că momentul actual al dezvoltării sculpturii este marcat de afirmarea pe scara largă a sculpturii urbanistice. încadrarea sculpturii, după o lungă absență de preocupare în această direcție, în ansamblul arhitectural urban, oferă astăzi posibilități propice aprofundării și dezvoltării relației sculptură-arhitec-tură, pe coordonate estetice contemporane.
Pornind la decorarea litoralului — care rămîne un moment de încercări — sculptura monumentală a înregistrat succese reale în următoarea etapă, a decorării orașelor Gheorghlu-Dej, Galați ș.a.
Colaborarea sculptor-arhitect este astăzi efectiv realizată, ducînd nu de puține ori la obținerea unor Inedite exprimări plastice în ansamblul arhitectural modern.
Prin natura sa, acest cadru modern — cu caracter social, cultural, Industrial — îl oferă sculpturii, certe
posibilități de dezvoltare, iar artiștilor, Imboldul puternic de a se încadra în viziunea lumii moderne. Aceste lucrări, comenzi sociale, cum Ic numim noi, au făcut pe artiști să înțeleagă necesitatea noilor tendințe, majoritatea creatorilor Ìndi eptîndu-și căutările spre formarea, dezvoltarea și manifestarea unei concepții și unei viziuni de ansamblu.
Un fenomen interesant în ceea ce privește sculptura monumentală românească îl constituie străduința creatorilor de a-și integra opera unui spațiu urbanistic modern cu vădite elemente universale de arhitectură, în același timp, se face simțită și străduința de a utiliza
(urmare in pag. 643)
PATRICIU MATEESCU:
Concepție noua — exprimare originala
Pe plan mondial, creația plastică a anului 1965 exprimă o mare diversitate, menită să afirme personalități reale cu deosebite calități de valoare individuală. Nu o anume modă, nu o anumită stea cu sateliți rnai luminoși sau mai palizi, ci afirmări multiple de idei multiple, cu mijloace de expresie multiple.
Acum se vorbește despre o sinteză a artelor. Cred că integrarea picturii, sculpturii, arhitecturii își va găsi expresia fericită în sfera artelor decorative. Căci dacă undeva a existat un divorț între public și artă, acest fapt se datorește artistului cara a făcut experiențe interesante din punctul lui de vedere intelectual, dar nu a urmărit ca produsul experiențelor sale să fie util. Iar utilul este propriu artei decorative, în sens modern, util nu numai pentru că-i frumos, dar pentru că nu poate lipsi. O operă mare este întotdeauna utilă. Este util Picasso, Miró, Brâncuși, Henry Moore, Calder pentru că sînt mari, dar marele popor care este de zece ori mai numeros deck în vremea Renașterii nu poate avea numai satisfacția celor cîțiva « Michelangeli » sau « Leonarzi » moderni, el are nevoie în sutele de mii de case ale iubitorilor de artă, cu camere fără fastul și poleiala Renașterii, dc sute de mii de obiecte menite a aduce prin culoare și volum replica surîsului Glocondei.
în orientarea multor artiști există o predilecție pentru arhaism. Arhaizare, chiar în sensul întoarcerii la esență, mi se pare însă retrograd. Căci, ținînd seama
(urmare fn pag. 643)

MIMI PODEANU: Tradiția șî arta decorativa
MARCEL BREAZU:
Modern și pastișă de modern

în artele decorative se poate semnala un interes general pentru un stil legat de tradiție, manifestat în preferința acordată ceramicii și tapiseriei și in preocuparea pentru o formă de exprimare specifică țării noastre.
Dintre toate momentele de manifestare a artelor decorative, aș pomeni Expoziția de stat organizată anul acesta, pentru că deși afirmările în străinătate au fost numeroase (Budapesta, Geneva, Faenza, Lau-ț
saune, Washington, New-York etc.), ele reprezintă
participări pe grupuri restrinse, în timp ce o expoziție de stat a fost un prilej de mult așteptat de către toți artiștii și e singura în stare să prilejuiască un bilanț. Cu acest prilej, au ieșit la iveală, pe lingă certele | succese, și unele confuzii, în special în ce privește înțelegerea legăturii cu tradiția. Astfel, unele lucrări s-au limitat la preluarea unor elemente din arta populară, folosite fie izolat, la proporție mărită și cu o distribuire schimbată, fie plasate ca simplu decor, neinte-(grate organic în structura imaginii. Dar preluarea în mod mecanic a unor clemente din arta populară constituie greșeală care denaturează sensul esențial
' al lucrurilor.
Opera de artă populară se caracterizează printr-o armonie desăvîrșită a materialului cu forma și utilitatea obiectului, iar mărimea, culoarea, distribuția elementelor decorative, în fine întreaga compoziție servește finalității obiectului. De aceea se poate vedea, din capul locului, cînd o strachină a servit pentru alimente sau cînd a împodobit un perete ; se vede, fără nici o confuzie, cînd țesătura a fost menită sa facă parte ca piesă în complexul hainelor de port sau cînd trebuie să trăiască de sine stătătoare pe un zid.
Dacă în arta actuală, se la un element izolat din compoziția unei țesături țărănești și se plasează la scară mărită pe întreaga suprafață a unei țesături menită peretelui, neglijîndu-se complet compoziția specifică piesei respective, impresia de « amănunt » nu va putea fi înlăturată. Elementul decorativ, neîm-plinîndu-și rolul, devine gratuitate și, cu toate că el este românesc, lucrarea care ar rezulta din utilizarea lui va contrazice specificul artei românești, esența ei. Un exemplu îl constituie lucrarea în care diferite elemente culese din covoarele vechi sînt apli-
(urmare in pag. 643)
Creația artistică autentică presupune originalitate, făurire de « unicat », are caracter de « Einmaligkeit », de lucru făcut « o singură » dată. In satisfacția estetică intră ca o componentă importantă, surpriza provocată de opera de artă, impresia vie, pentru cel ce ia contactul cu lucrarea, că vede sau aude pentru prima dată o asemenea realizare. Orice intervenție a senzației de « déjà vu », de existență, în tablou sau în poem, a unor lucruri cunoscute din alte lucrări, diminuează plăcerea artistică. Marele păcat al academismului este, in primul rînd, acela că în prezența lucrării cu pretenție de artă — ai convingerea că ceea ce se găsește acolo a mai fost făcut și înainte, că artistul reproduce niște procedee canonizate, că prospețimea reacției lui în fața realității lipsește. De aceea una dintre condițiile sine-qua-non ale capodoperei este noutatea, care propune (și impune) o viziune a realității încă necunoscută. «Artistul — spune undeva Andre Malraux — se definește prin ceea ce impune și nu prin ceea ce reproduce ».
Adevărurile acestea sînt limpezi și cunoscute: o argumentare în sprijinul lor ar fi superfluă. Mai puțin limpede este însă modalitatea în care se înțelege ce înseamnă « nou » și « original ». Noțiunile

acestea nu au un caracter absolut. Conținutul lor este în funcție dc multipli factori, mai cu seamă cînd se referă la un domeniu atît de greu de sesizat în formulări riguroase, cum este domeniul creației artistice.
Să începem de aceea prin a ne întreba față de ce este manifestă noutatea în artă? Cu alte cuvinte, unde trebuie căutată modernitatea unei opere, acel caracter prețios care îl face pe consumatorul de artă, cu educația estetică adecvată, să simtă că se află în prezența unei creații, care îi aduce o undă proaspătă, să aibă sentimentul că artistul este consonant cu așteptările spectatorului, în epoca în care amîndoi trăiesc, în mijlocul unor relații umane determinate, șl făuresc vise de viitor . . .
întrebarea aceasta cheamă însă o alta. Pentru a putea spune ce așteaptă privitorul unei oînze pictate de la creația artistului, concretizată în această suprafață colorată, trebuie să ne întrebăm ce așteaptă oare consumatorul de artă, de la artă în genere? întrebarea are o vechime de milenii și răspunsurile care i s-au dat, de-a lungul istoriei, pot fi numărate cu miile. Totuși întrebarea ramine încă deschisa și răspunsurile care se ivesc, evoluează mereu, casi aita autentică, totdeauna cu necesitate împrospătată. Și la această întrebare trebuie să căutăm un răspuns « modern », adecvat vremii noastre și condițiilor sociale și naționale în care trăim. Nu vom putea deci să răspundem cu miez, dacă vom căuta soluții valabile oricînd și oriunde, incontestabile în principiu, dar nesatisfăcătoare în fapt, pentru istovirea curiozității noastre reale.
Pentru ca răspunsul să aibă suculentă și sa poată potoli cu adevărat setea întrebării, mi se pare că întrebarea trebuie formulată altfel : « Ce așteaptă, astăzi și aici, privitorul unui tablou, cititorul unui roman, spectatorul unui film, ascultătorul unui concert, de la artă? Firește că întrebarea poate suferi încă o altă precizare, de pildă: ce așteaptă un anumit spectator, astăzi și la noi, de la artă? Dar această precizare, aduce o nouă întrebare: cărui spectator i se adresează artistul, adeziunea cui, o vizează el? Poate că de aici trebuie să pornim, la urma urmei, cînd ne adresăm artiștilor, pentru a-i invita să găsească împreună cu noi, un răspuns serios la întrebarea: «ce înseamnă a fi modern? ».
Sînt artiști care ar putea răspunde (cum au făcut-o atîțla) : « mă interesează adeziunea posterității, a veacurilor ce vin». Rog să fiu Iertat de asemenea artiști, dacă îmi îngădui să spun că un asemenea răspuns este cu totul departe de «modernitate», de spiritul vremii noastre.
(urmare în pag. 643)

în concepția științifică modernă, muzeele sînt considerate ca centre de studii și documentare, c? mijloace vii de culturalizare și educare estetică a maselor populare. Un muzeu bine organizat pe principiul unei expuneri complexe de valori artistice bine selecționate, înseamnă în același timp o sinteză artistică asupra evoluției culturii materiale și spirituale a societății omenești. Muzeul este un loc de studiu,
> *
dar în același timp un loc de îneîntare și de delectare estetică, unde poți afla atîtea frumuseți grăitoare ochiului si mintii.
Muzeul de artă din București, primul mare muzeu național, a luat ființă la scurtă vreme după instaurarea republicii noastre. Fondarea acestui lăcaș de cultură, pe lingă alte mari realizări ale poporului nostru,

constituie una din înfăptuirile revelatoare ale regimului democrat popular, pe tărîm cultural, artistic si științific. Muzeul de artă din București a devenit cunoscut și apreciat, atît înlăuntrul, cît și înafara granițelor țării.
Principiul de expunere are la bază concepția muzeului modern complex, în care operele de artă plastică — pictură, sculptură și grafică — sînt prezentate în ambianță cu artele decorative și aplicate — mobilier, tapiserii, covoare, ceramică, piese de argintărie, etc. In săli amenajate după cele mai noi sisteme muzeografice, cu instalații speciale de iluminare și aer condiționat, circuitul publicului se desfășoară în mod simplu, logic și odihnitor în același timp.
Referindu-ne în mod special la galeria universală, încercăm să facem o prezentare de ansamblu a valorilor

GALERIA UNIVERSALĂ A MUZEULUI DE ARTĂ AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

CARMEN RĂCHIȚEANU

REMBRANDT ; Haman implorînd iertare Literei (detaliu) — ulei

EL GRECO ; Logodna Fecioarei — ulei

ce și-au găsit un loc și un rol hotărîtor în cuprinsul acestei galerii. ГехаигиI artistic al galeriei universale cuprinde opere provenite din diverse colecții ale statului, dm fosti colecție regală, precum și un număr important de lucrări achiziționate de-a lungul anilor, de la înființarea muzeului și pînă în prezent.
Principiul călăuzitor al unsi expuneri complexe se reflectă în aspectul general al galeriei universale. Prezentarea operelor de artă din cedrul diverselor țări urmărește cronologic linia de dezvoltare a artelor plastice, începînd din secolul al XlV-lea pînă tn secolul al XX-lea. Datorită capacității de expunere limitate a sălilor, tare nu pot cuprinde întregul tezaur artistic.

■

Í

a

s-au făcut judicioase selecții pentru a se obține ansambluri echilibrate și semnificative prin conținutul lor. Un mare număr de opere de pictură, sculptură, grafică și arte decorative sînt depozitate în încăperi special amenajate, unde pot fi studiate în bune condiții de către specialiștii și cercetătorii interesați în problemele istoriei artelor.
Parcurgînd amfilada marilor săli de la etajul II, în care se află expusă arta italiană, spaniolă, germană, arta flamandă și olandeză, din ultima sală — sala tapiseriilor — printr-o scară interioară se ajunge la etajul al lll-lea unde este expusă arta franceză, arta rusă, arta orientală și extrem-orientală. Coborînd pe aceeași scară, revenind la etajul al ll-lea, circuitul se încheie cu sala rezervată artei moderne și contemporane.
Primele patru săli de la etajul II cuprind artă italiană din secolul al XlV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVHUea.
în sala I, sînt prezentate opere din veacurile XIV— XVI, realizate de artiști din școala toscană, din școala florentină, umbriană, din Ferrara și Cremona și din școala venetiană. Predomină lucrări cu subiecte w · r
religioase și mitologice, încadrîndu-se specificului artei prerenascentiste și a Renașterii timpurii. « Fecioara cu Pruncul » de Domenico Veneziano sì

■

cele două tablouri ale Iui Antonello da Messina, «Fecioara cu Pruncul » și « Răstignirea » sînt socotite ca valori de renume universal. Sala a ll-a cuprinde lucrări aparținînd Renașterii, reprezentată aici de școala venețîană. Tiziano, Tintoretto, Palma Vecchio, Palma II Geovanne, Bonifacio Veronese de Pitati, Jacoppo, Francesco și Gerolamo Bassano. Marea pînză « Suzana și cei doi Batrini », operă din perioada de tinerețe a lui Tiziano, așa cum e și «Buna Vestire» de Tintoretto, domină sala prin strălucitoare acorduri cromatice. Reprezentative pentru această epocă sînt și portretele de mari dimensiuni ce aparțin lui Tintoretto și școlii sale, precum și compozițiile de un caracter dramatic, laic și popular ale pictorilor din familia Bassano.
Următoarele două săli cuprind lucrări ale unor artiști din secolele XVI —XVII, la limita dintre Renaștere și Baroc sau aparținînd diferitelor curente artistice ale secolului al XVII-lea (« eclectism », « manierism », « tenebrosism »). Influența lui Michelangelo e evidentă în tabloul « Venus și Amor » de Bronzino și în « Sfînta Familie » a lui Giorgio Vasari, așa cum influența lui Rafael e sezisabilă in «Triumful Galateei » de Giulio Romano și in « Buna Vestire » de Raffaello del Colle. Școala

ANTONELLO DA MESSINA: Răstignirea — ulei

bolognesi este reprezentată prin lucrările lui Lodovico Carraca și Dominichino. Pinze de mari dimensiuni, cu o diversitate de subiecte tratate în compoziții dinamice semnate de Luca Giordano, Pietro da Cortona, Guercìno, Mattia Preti, Procaccini, Orazio Gentileschi, Guido Reni sînt orînduite aici ca într-un amplu concert de forme și culori. Sînt reprezentat!, de asemenea, portretist! cunoscuti ca G. B. Gaulli și Car lo Maratri. Peisajul italian cu specificul construcțiilor antice și cu ruine îl întîlnim în tablourile lui Panini și Salvator Rosa. Din creația atît de originală șt interesantă a lui Alessandro Magnasco, muzeul posed? două admirabile lucrări, « Spitalul » și « Călugări într-un peisaj ». Artiștii din veacul al XVIII-lea, ca Piazzetta, Amorosi și Amigoni, completează colecția de pictură italiană.
Arta spaniolă din secolele XV—XVIII este expusă în sălile a V-a și a Vl-a. Printre exemplele tipice ale vechii picturi religioase din Spania se află trei frumoase tablouri de altar avînd încadramentele originale de epocă. Dintre artiștii secolului XVI, influențați de arta italiană, îl semnalăm pe discipolul lui Leonardo da Vinci, Juan de Juanes, autorul monumentalului panou «Triumful Fecioarei încoronată de îngeri », și pe Juan Fernandez de Navarette, influențat de Tiziano.
Operă de o deosebită valoare, pinza de mari dimensiuni « Lupta lui Hercule cu Centaurul Nessus » de Giuseppe Ribera impresionează prin compoziția șl coloritul cu puternice contraste de clarobscur de ecou caravagesc. Expunerea mai cuprinde șl pe Antonio de Pereda, Alonso Cano și Murillo, precum și piese de mobilier, ceramică și sculpturi în lemn policrom, în cala următoare ne apar grupate pe un panou, capodoperele lui El Greco « Adorația păstorilor », « Sf. Mauriclu sau Martiriul celor 10.000 de tebanl » șl « Logodna Fecioarei », una din ultimele lucrări ale artistului. « Portretul lui Flllp al IV-lea » de Velasquez reamintește numeroasele studii șl portrete pe care
le-a făcut artistul în calitatea sa de pictor al curții din Madrid. Opere de Zurbaran și Leal Valdes conturează caracteristicile școlii spaniole cu accente de misticism dramatic și realism puternic, obiectiv.

Arta germană din secolele XIV—XVI ocupă sala a Vll-a, constituind un ansamblu de pictură și sculptură admirabil echilibrat. Pe lîngă valoroase lucrări din vechile școli din Colonia, Ulm, Boemia, sînt expuse picturi de Hans Multscher, de Bartholomeus Zeitblom, de Albrecht Altdõrfer. Cele trei tablouri ale lui Lucas Cranach cel Bătrîn compun un foarte frumos panou, in centru cu «Venus și Amor», încadrată de compoziția viu colorată «Tăierea capului Sfîntului loan Botezătorul » și « Fecioara cu Pruncul ». Un colț al acestei săli e rezervat unor admirabile opere ale unor artiști necunoscuți, sculpturi în piatră și în lemn policrom, reprezentative pentru arta veche germană, de un realism puternic, uneori cu evidente note de expresionism.
în sala a VII l-a este expusă pictura din Țările de Jos, din Fiandra și Olanda, din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVIII-lea. Opere de o neprețuită valoare artistică, ca «Omul cu tichia albastră » de Jan Van Eyck și cele două portrete de donatori de Hans Memling, asemeni unui triptic sînt puse în evidență printr-o expunere sobră dar care marchează vizitatorilor deosebita lor semnificație. Lucrările lui Pieter Brueghel cel Tînăr, « Uciderea pruncilor » și « Peisaj de iarnă », copii desăvîrșite după tablourile tatălui său, renumitul Pieter Bruegel cel Bătrîn, alături de cele patru panouri ce înfățișează anotimpurile, ca și « Peisaj cu figuri » și « Vas cu flori » de Jan Brueghel de Velours, întregesc expunerea creației pictorilor din familia Brueghel. Scenele de gen ale Iul David Tenlers cel Tînăr accentuează una din laturile specifice ale picturii flamande — caracterul realist șl popular. Dintre marii reprezentanți al secolului al XVII-lea, lui Rubens îl este atribuită « Lupta Iul Hercule cu leul din Nemeea », Iar lui Van Dyck un studiu de portret. Cele două lucrări ale lui Jordaens « Sfînta Familie » și « Vara », dincolo de valoarea lor artistică, prezintă un interes sporit, caracteristice fiind pentru două epoci diferite — de tinerețe și de maturitate — ale pictorului. Din bogata școală flamandă expunerea cuprinde și pe Frans Snyders, pe Frans Franken cel Tînăr, pe Th. Van Thulden, Gérard Douffet și alti artiști ale căror lucrări sînt semnificative pentru epoca respectivă.
Pictura olandeză — portrete, scene de gen, peisaje și marine, opere ale așa numiților « mici maeștri olandezi » ai secolului al XVII-lea — este reprezentată, printre alții, de Jan Van Goyen, Salomon Ruys-dael, Wouwcrrnman, Molenaer Kbes, Ph. Koning, Bauckhuyseu, A. Cuyp. Aceste tablouri, în genere de mici dimensiuni, sînt grupate în ultimul compartiment al salii. Din creația marelui pictor olandez Rembrandt van Rijn, în muzeul nostru sînt trei lucrări : « Episod din lupta lui Saul cu Divid », ce se încadrează perioadei de tinerețe, un « Portret de femeie » semnat și datat 1647, și monumentala pînză «Haman implorînd iertare Esterci », capodoperă realizată în anii deplinei sale maturități artistice. Tabloul, așezat pe un panou axat pe linia mediană a sălii» prin sistemul de iluminare bine studiat, pune în valoare conținutul dramatic al scenei și maestria tehnicii picturale.
Din grupul elevilor lui Rembrandt sînt expuși Flinck, Eeckhout și Ferdinand Boi.
Sala următoaie aduce o totală schimbare a decorului: într-o lumină rece și intensă, c etalată o colecție de tapiserii flamande ce aparțin unor renumite manufacturi din secolele XVI—XVIII; cîteva piese de faianță de Delfc și prețioase dantele de Bruxelles, prezentate în vitrine, îmbogățesc expunerea, întregind ambianța artistică.
La etajul al lll-lea, prima încăpere, sala a XV-a, cuprinde ai ta franceză din secolele XIII-XVII. Repre

zentative pentru stilul gotic francez, două sculpturi în piatră, înfățișînd ambele Madona cu Isus în brațe, stau alături de micul panou de altar « Fecioara cu Pruncul », operă anonimă din școala de la Avignon din secolul al XV-lea. « Betsabeea primind o misivă de Ia regele David » exemplifică prin temă și rezolvare plastică caracteristicile școlii de la Fontainebleau, renumit centru artistic format sub influențele Renașterii italiene.
Dintre portretele de epocă, «Portretul lui Henne al IV-lea », în mărime naturală, se remarcă prin nota de strictă descripție a modelului de o sobră eleganță. Clasicismul francez, culminînd în secolul al XVII-lea, e reprezentat mai ales prin peisajele pline de calm și măreție ale lui Claude Lorrain și ale discipolului său Gaspard Dughet. Tablouri cu subiecte mitologice
și literare — opere de artiști anonimi ce amintesc școala lui Poussin, scene de bătălii pictate de Jacques Courtois le Bourguignon, ca și reducția în bronz a statuii ecvestre a lui Ludovic al XlV-lea, de Gi-rardon, împlinesc ansamblul sălii. Expunerea continuă să urmărească evoluția artei franceze de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și din secolul XVIII. Se poate urmări dezvoltarea portretisticii, prin operele lui Rigaud și Largillière, ale școlii lui Mignard, ale lui Tocqué, Donvé și Elisabeth Vigée-Lebrun. « Copilul cu fluturele » de Greuze și cele două scene de interior dintre care una inspirată după Chardin, peisajele lui Hubert Robert și Joseph Vernet subliniază și tendințele acelei arte realiste, în afară de arta oficială, fastuoasă sau galantă, susținută de curte și de aristocrație. Sculpturile lui Clodion, Houdon și Allegrato, vitrinele cu prețioase miniaturi de epocă și piesele de mobilier reușesc să creeze un ansamblu de o calitate deosebită. în alte trei săli este expusă arta franceză a secolului al XlX-lea. Se află aici tablouri ale preromanticilor Prud'hon și Gros. Plasate în apropiată vecinătate, studiul lui Géricault pentru « Pluta Meduzei » și vigurosul studiu de detaliu al lui Delacroix pentru « Barca lui Dante » alcătuiesc, împreună cu lucrări de Ary Scheffer și Gabriel De-camps, un grup reprezentativ pentru curentul romantic. Din bogata producție a picturii peisagistice ne sînt prezentate opere de Corot și de cîțiva dintre cei mai cunoscuți pictori din școala de la Barbizon ca: Th. Rousseau, Troyon, Daubigny și Millet.
In sala următoare, spațiul larg oferă o expunere mai bogată a picturii din a doua jumătate a secolului
al XlX-lca. Reunite pc un singur poroto, recunoaștem prin coloritul cu străluciri de smalțuri lucrările Iul Diai de la Peña. Peisaje do Courbet stau alături do colo două cunoscute tablouri « Saltimbancii » șl « Compartimentul do clasa a ll-a », creații deosebit de valoroase ale marelui realist critic Honoré Daumlcr.
în jurul unui remarcabil portret do bătrînă semnat de Monticelli, așezat ca centru do panou, ne sînt prezentate peisajele lui Stanislas Lépinc, Dufeu și Eugène Boudin. Ca tehnică picturală, tabloul lui Carpeaux, « Portretul soției și fiului artistului », imprimă ansamblului o notă aparte. Expunerea picturii franceze se continuă cu cîteva din lucrările unor renumiți artiști impresioniști. Pictura luì Claude
Curmare tn pog. 645)

PIETER BRUEGHEL CEL TiNĂR: Uciderea pruncilor (copio dupi PIETER BRUEGEL CEL BĂTRIN) - ulei
JACOB JORDAENS; Vara - ulei

BOURDELLE: Centaur murind — bronz
însemnări despre creația lui alexandru phoebus
DUMITRU DAMCU

AL PHOEBUS: Interior, Sîmbăta de Sus — ulei
AL, PHOEBUS: Autoportret — ulei
AL. PHOEBUS; Vedere din Slmbăta do Sue — guașft
în perioada celui de al treilea deceniu, pictura lui Alexandru Phoebus se remarcă ca fiind rodul unui talent original și viguros.
Născut la București, în 1899, Alexandru Phoebus aparținea unei familii de intelectuali. Din primele clase liceale, el simte o atracție către desen și pictură, care se manifestă, concret și surprinzător, prin abandonarea cursurilor de la « Cantemir » în ajunul bacalaureatului și înscrierea sa la Școala de Belle-Arte. Phoebus avea 18 ani și își luase răspunderea propriei sale cariere. După trei ani de studii cu pictorul G. D. Mirea, Phoebus se răzvrătește împotriva academismului fad și idilic promovat de profesorul său. împreună cu un grup de studenți, animați de dorința Independenței în artă, întemeiază o «Academie liberă » la care pictorii Gheorghe Petrașcu, Jean Al. Sterladl șl Artur Verona predau onorific lecții de pictură. în 1922, participă la înființarea « Asociației Bello-Arte » șl debutează la Salonul Oficial,
căruia îi va rămîne fidel pînă la sfîrșit. In dorința de a cunoaște noile curente artistice apusene, cît și pictura aflată în muzeele pariziene, Phoebus pleacă în 1927 în Franța unde va rămîne doi ani. Expresionismul și pictura lui Marcel Gromaire l-au interesat îndeosebi, influențînd evoluția creației sale din acea perioadă.
întors în București, unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții, Phoebus închină picturii o viață modestă, cinstită, sprijinită de un intarisabil entuziasm.
Alexandru Phoebus a practicat toate genurile șevaletului, dar în măsură inegală. Portretul și peîsaj“ul sînt genurile în care pictorul a atins culmea creației sale. El șl-a desfășurat o bună parte a activității în perioada dintre cele două războaie, în care compozițiile și pictura de gen nu prezentau public decît un interes minim. Nudul, florile și naturile moarte sînt accidente in producția sa, Phoebus renunțînd tocmai la acele genuri care, din cînd în cînd, mai găseau amatori. Mai mult, Phoebus își permitea ani de-a

AL. PHOEBUS: Purt.'eie dii Fâgâraș — ulei
AL, PHOEBUS: Moș Pãtru — guași
AL. PHOEBUS: Fată din Drăguș — guașă și acuarelă
lîndul să trimită Salonului Oficial autoportrete, portrete de familie, de muncitori șî țărani, de«i ș;ia că asemenea subiecte nu erau căutate deck întâmplător. In saloanele din 1933, 1936 si 1942, pictorul n-a prezentat decît cite un « autoportret », din cele peste cincizeci în care a căutat să se surprindă în diferite momente ale vieții și să înregistreze variațiile sufletului său pe diagrama chipului. în « Autcpor tretuU datar. 1946, artistul s-a caracterizat cu toula francherà, realixînd o s/nterd expresiva a trăsăturilor salo morale. Acest « Autoportret » se înscrie printre cele mai izbutite lucrări do acest ^гп. ale creației sale. Un ultim, ca dată, «dubbi autoportret », destul de neobișnuit ca idee, a încheiat această sultă in 1953, an în care suferința nu l-a mai permis să părăsească casa șl în care expresia de stoică resemnare șl adincă tristețe anunță sftrșkul uprop'at.
Phonbusa executat multe portrete : tatăl șl marna, soția și fiul, personalități și oameni simpli, muncitori ? tfran\ « Portretul atll »,

aflat la Muzeul de artă al Republicii Socialisto România, pictat în anii de formație, a fost premiat la Salonul din 1926, Iar cel al « I ¿mei » — astăzi dispărut — prin atitudinea de mare echilibru sufletesc și sobrietatea coloritului, este unul din cele mai expresive portrete din opera sa.
Muncitorii din industrie și agricultură i-au inspirai cîteva mari portrete compoziționale, constituind o grupă distinctă în ansamblul acestui gen în preocuparea pentru această temă, abordată încă din anii studenției și cultivată consecvent, descifrăm solidaritatea artistului cu oamenii simpli, înțelegerea profundă pentru greutatea existentei lor. Ne referim în special la portretele de proletari și muncitori Dictate între 1926—1931 (aflate în majoritate în colecția Muzeului de artă al Republicii Socialiste România). Preocupat mai puțin de transcrierea fizionomiei, în sensul unei identități, pictorul a căutat să ridice mod< Iul la înălțimea simbolului, conferindu-i acea atitudine și acele elemente caracteristice, care generalizează ideea. Intenția de a pune accentul pe simbol explică, 'ntr-un fel, asemănarea fisionomica sau mal ales vestimentară a portretelor intre ele, șl nu atît a portretului cu modelul său — ca de pildă în portretul muncitorului Industrial (din 1930) șl al munci
torului agricol (din 1931). Rezolvarea grafică a planurilor cc constituie veșmintele este aproape identică.
în anii cînd aceste portrete de muncitori au fost prezentate Saloanelor, Phoebus se angajase într-o acțiune îndrăzneață de protest. El și-a intitulat, cu vădită intenție, portretul din 1926: « Proletarul ».
înainte de a analiza a treia grupă de portrete din creația sa și anume aceea a țăranilor din ținutul Făgărașului, diferențiată atît ca viziune cît si ca stil de cele-
I J t
laite două, vom încerca să definim sumar caracteristicile portretelor de familie și de muncitori, înrudite ca factură si cromatică.
I
Phoebus investighează atent modelul ; trăsăturile de caracter și temperament, refracția sentimentelor și pasiunilor sînt dacele cu care recrează. Prin intermediul unei solide armături grafice, printr-o stilizare ce ține de originalitate, el ajunge la esența fizionomiei șl psihologici personajului. Culoarea sumbră a primelor portrete de familie face lor unor tonuri lucrate în «degradó », — roci, cînd utilizează verdele ca ton dominant, — calde, cînd folosește ocrul, — întotdeauna lăsînd Impresia de metalizare a materiei, Pic
torul dă relief suprafețelor obțlnînd interesante efecte sculpturale, asemănătoare cu acelea întilnite în pictura. lui Marcel Gromaire. în po cretele dp muncitori, personajele sînt construite masiv, evidențiind simbolul în maniera cea mai frapantă, într-un do en viguros și amplu, susținut de un colorit sobru și expresiv. Portretele simbolice sînt ale oamenilor pe care pictorul îi întîlnea zilnic în peregrinările sa - și cu care se simțea sincer solidar. Astfel se explică veridicitatea pe care aceste portrete o degajă. Impresia produsă este puternică și dominantă. Pentru exprimarea rezistenței morale a « Muncitorilor » (din 1926 — 1931), a dîrzeniei lor, Phoebus a găsit o fericită soluție grafică și compozițională.
« Epoca Făgărașului » în portretistica lui Pnoebus este caracterizată printr-un colorit optimist, inspirat din tezaurul cromatic al artei populare. în 1°10, Phoebus simte nevoia evadării din forfota și marasmul bucurestean. El este dornic de liniștea satului, de pitorescul

așezării lui, de simplitatea oamenilor, de lumina și coloritul acestei lumi. Phoebus își transportă șevaletul în satele de la poalele munților Făgăraș. Penelul său întîlnește chipuri de toate viratele, — seninătatea privirii lui « Moș Patru », încărunțit de viață, ademenitoarea expresie a. at,ror flăcăi, fete și copii. în aceste portrete, în care Phoebus folosește o linie mai suplă, o paletă însorită, se simte exuberanța artistului ajuns într-un mediu care, deși îi era aproape străin, l-a stimulat totuși, constituind pentru concepția sa artistică o adevărată revelație. Din Lisa, Drăguș si Sîmbăta dc Sus, pictorul compune o seducătoare suită de portrete, unele proiectate pe elemente de artă populară. « Fata din Drăguș », pictată în 1940, pe fundalul multicolor al unei scoarțe ardelenești, este un exemplu de înțelegere a modelului, privit în ambianța sa familiară. Grație, seriozitate prematură, frumusețe fizică, viață interioară, — toate sînt exprimate cu mijloacele unei subtile psihologii și unui rafinat simt al valorilor estetice.

Două mari portrete compoziționale marchează o culme a perioadei făgărășene : «Portretele din Făgăraș », aflate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România și Muzeul Brukenthal. Aceste compoziții cu multe personaje — femei, adolescenți și copii — grupate cu un desăvîrșit echilibru, sînt proiectate pe decoruri de sat» așa cum apar uneori aceste peisaje în pictura populară pe sticlă. O lume a satului» simplă și cinstita, puternică și dirză, demnă și plină de grație este pictata cu căldură și sinceritate.

■■ ■■ I »■,%

■ gwitugy·

---- —

607

AL. PHOEBUS: Dublu autoportret ** ulei

AL, PHOEBUS; Iarnă în București — ulei

b

*

Masivitatea unor personaje, ca de pildă a femeii din portretul compozițional aflat la Muzeul Brukenthal, cu « racoursi »-ul piciorului supradimensionat, plantat masiv în primul plan, sugerează legătura trainică a omului de la țară cu pămîntul. « Portretele din Făgăraș », prin înalta lor măiestrie și nobila lor concepție, constituie vîrfuri în creația iui Phoebus. Portretul aflat în Galeria Muzeului Brukenthal poate sta cu cinste alături de cele mai valoroase pinze ale genului; din întregul patrimoniu al școlii românești de pictură modernă.

Peisajul este genul care s-a împletit armonios cu portretul în creația lui Phoebus. Primele peisaje expuse sînt lucrate în Franța și trimise de acolo Salonului de grafică și «Tinerimii Artistice». Phoebus a fost un peisagist al orașului. Cu excepția peisajelor făgărășene, puține la număr, perspectiva larg deschisă și adîncă nu l-a interesat decît rareori, iar aceste peisaje ardelene — ulițí, case și curți de sat — reprezintă doar o scurtă perioadă încadrata într-o lungă activitate. în afara Bucureștiului, al cărui rapsod plastic a fost, Phoebus a lucrat peisaje în Franța, Grecia și Macedonia, în cîteva porturi dunărene și orase din provincia țării noastre. Cantitativ, toate la un loc sînt întrecute de cele bucureștene. Calitativ, cele bucureștene nu

pot fi egalate. Aceasta nu înseamnă că unele din ele, curn ar fi de pildă « Stradă în Galații vechi », nu sînt de același nivel cu cele mai izbutite din București.
Ncfiind un pictor al somptuosului, al aglomerațiilor, Phoebus s-a îndreptat cu predilecție către peisajul umil de mahala și de periferie. în mai toate tehnicile, Phoebus a lucrat un număr impresionant de peisaje: case vechi, hanuri, cîr-ciumi, bazare, dughene, biserici, turnuri, mănăstiri, străzi, pasaje, piețe, parcuri, lacuri și păduri înconjurătoare. Alăturate, aceste sute de Imagini învie panoramic Bucureștiul începutului de veac, conservator al rămășițelor veacului apus. Zeci de asemenea peisaje au titlurile însoțite de adjectivul « vechi ». Patina locului îi ademenea pe pictor ; el înțelegea adînc această melancolică poezie a trecutului. Phoebus a găsit în simplitatea și modestia vechiului peisaj bucureștean, o supapă a predispozițiilor sale lirice. El le-a transformat în poeme de culoare. La Început, Phoebus construia peisajul din planuri geometrice, în acorduri cromatice reci. Cu timpul, linia sa a evoluat către suplețe, culoarea și-a îmbogățit repertoriul, căpătînd căldură și strălucire. în guașă, tempera și acuarelă, tratarea este uneori decorativă, coloritul senin și optimist. în ulei, posibilitățile mari de valorație îl duc la peisaje de atmosferă, în care adesea negrul, griurile și albul, se orchestrează cu multă măiestrie. O suită de valoroase peisaje în ulei, realizate în anii 1946 — 1947, construite din tonuri prețioase acordate cu mare rafinament, ca de pildă « Iarnă în București » sau «Taica Lazăr », se situează printre cele mai valoroase peisaje din pictura românească a primei jumătăți de veac. Ele dovedesc resursele de interpretare și de tehnică de care dispunea artistul. Misterul creat de suprafețele negre, cenușiul atmosferei, efectele dramatice ale eclerajului fac ca aceste peisaje să impresioneze profund, trezind sentimente de inefabilă poezie. Cînd se vorbește de lirismul picturii lui Phoebus, de romantismul viziunii sale plastice, aceste peisaje bucureștene se cuvine a fi amintite ca exemple caracteristice. Lirism vom întîlni și în guașele înfățisînd aspecte ale mahalalelor bucureștene, si în acuarelele ulițelor de
* * · · sat făgărășene, dar de o altă factură, de o altă intensitate. Cu aceste peisaje, Phoebus urcă o nouă treaptă în creația sa.
a
Nu trebuie uitat faptul că pictorul a fost un desă-vîrșit grafician care construia pictura pe canavaua unui desen precis și viguros. în acest fapt vom afla și explicația preferinței pentru negru care, de la accent, devine cu timpul culoare indispensabilă a paletei sale Chiar însoritelor peisaje făgărășene pictorul le distribuie o anumită doză de negru. (într-o scurtă perioadă, anume a Făgărașului, pictorul alunecă într-un anume manierism, rezolvînd uniform mișcarea norilor, prin linii negre, în cercuri șl spirale).
în ultimul deceniu de viață (1944—1954), Phoebus și-a putut ilustra plenar convingerile sale progresiste din totdeauna, într-o serie de compoziții și portrete, prea puține ajunse — din cauza îmbolnăvirii sale — la forma definitivă. Compoziției simbolice « Pax » îi urmează « Oamenii muncii » (aflată la Muzeul de artă din Constanța), axată pe ideea înfrățirii muncitorilor de la oras si sat, — lucrare remar-cabila prin dispoziția compozițională și intensitatea coloritului. Pictorul realizează apoi o suită de portrete și scene (aflate, în parte, la Cabinetul de stampe al Academiei Republicii Socialiste România), surprinse în procesul de muncă al feroviarilor de la Atelierele « Grivița Roșie». în aceste lucrări, pictorul a redat cu mult brio

expresia de sănătate și de încredere în viață a muncitorilor. Au fost dintre ultimele sale portrete, tot așa cum « Schițele pentru portrete de muncitori », prezentate în 1920 la expoziția Școlii de Belle-Arte, au fost dintre primele. în aceste limite se afirmă preocuparea permanentă, convingătoare pentru conținutul tematic al artei sale, definind concepția umanistă a Iui Alexandru Phoebus.
Viziune solid cristalizată, stâpîn pe uneltele sale, poet al omului și al naturii, Phoebus atinsese momentul culminant al artei sale, cînd un sfîrșit prematur a curmat această valoroasă carieră (6 noiembrie 1954). în artă, cînd originalitatea se conjugă cu măiestria, sîntem în prezența unei personalități. Alexandru Phoebus a fost un stăpîn al meseriei sale, un temperament original, o personalitate a picturii contemporane românești.
Valorosului nostru patrimoniu artistic, Alexandru Phoebus i-a dăruit o operă de rezistență, izvorîtă dintr-un talent generos, cultivat cu sinceritate, perseverență și dăruire de sine.
După expoziția retrospectivă din 1958, care a întrunit trei sute de lucrări în tehnici și genuri diferite, retrospectiva viitoare, în curs de organizare, m prezent, la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, va demonstra și mai convingător aportul lui Alexandru Phoebus în cadrul școlii românești de pictură moderna.

CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ A SECOLULUI XX (II)
GRIGORESCU, ANDREESCU Șl VIZIUNEA IMPRESIONISTĂ
ELEMENTE EXPRESIONISTE ÎN CREAȚIA LUI LUCHIAN, TONITZA Șl VOREL
PETRU COMARNESCU

NICOLAE GRIGORESCU: Peste dealuri și muricele - ulei
STEFAN LUCHIAN : Sălciile de la Chiajna - ulei
Din e marile curente artistice din ultima sută de ani, impresionismul a avut una dintre cele mai puternice înrîuriri la noi, ca și în alte părți ale lumii. Această mișcare de reînnoire a sensibilității moderne a adu* un nou fel de a vedea realitatea, prin exaltarea și vibrația luminii, prin explorarea optică și totodată poetică a naturii, prin păstrarea mai vie a contactului direct și spontan cu natura, cuprinsa în mișcarea ei atmosferică.
Urmărind vibrația și mișcarea luminii din spațiul líber, impresioniștii au valorificat pictural schimbările produse de jocul razelor solare și al cețurilor, subtilele reverberații și irizări ale radiației solare, aspectele fluide, aeriene, nuanțate ale întregii naturi, în acest scop, ei au ajuns la divizarea tonurilor, la fărîrnițarea tușei, la game de culori neîntîlnitc pînă atunci, părăsind conturul și modelarea stăruitoare a formelor, folosirea clarobscurului, preocuparea pentru detalii in favoarea unei vii notări compoziționale, mai curînd sugestivă decît descriptivă.
Activitatea de formare și apoi de creație a lui Nicolae Grigorescu, săvîrșită în mai multe perioade in Franța, a coincis cu perioadele de constituire, dezvoltare și diferențiere a mișcării impresioniste.
Fără a intra în vălmășagul ei, Grigorescu — după experiența de la Barbizon, unde se pusese deja problema redării vieții naturii și a activității umane în spațiul liber, în plein-air, îmbogățindu-se imens

domeniul picturii — a dobîndit noi metode, prielnice lui, de la impresioniști. Fără impresionism, romanticul din tinerețe și apoi interpretul naturalist (în sensul dat naturalismului în istoriografia occidentală) de la Barbizon, nu ar fi ajuns să descopere specificitatea peisajului românesc, cu variatele lui lumini și reflexe solare, cu funigeii și pînzele de cețuri.

Dacă, prin firea lui, Grigorescu avea predilecția de a comunica emoția directă și spontană din fața naturii, numai după integrarea în opera sa a unor învățăminte și procedee impresioniste ne dă el suflul cosmic al naturii, uluitoarea mișcare a atmosferei, căreia îi răspunde mișcarea oamenilor în scenele de muncă din sinul naturii Spațiul grigorescian, în operele reprezentative, este grandios ca atmosferă, viu prin vibrația aeriană, activ prin prezența oamenilor. Este un spațiu activ și nu contemplativ, cum s-a susținut atîta amar de vreme. Să nu uităm că, în peisajele sale, care sînt adesea șl scene de muncă, țărânclle torc din mers, țăranii cară bogățiile pămîn-
tului, păstorițele și păstorii păzesc turmele, iar animalele au viață și mișcare.

Grigorescu s-a adresat și unor surse de inspirație pe care le-au avut cîteodată si impresioniștii : a fost fermecat de griurile argintii ale lui Corot, ce apar in unele tablouri ale sale și care iac apoi loc unor amestecuri de tonuri mai vii și mai luminocse ; a trecut ca si unii din ei de la viziunea naturalistă cu arbori comparti ai pădurii de la Fontainebleau la plajele din nordul Franței și la țărmurile unor rîuri — cu atmosferă mai fluidă — căutînd apoi în țară ceea ce era mai caracteristic peîsajulir nostru, mai ales văile și colinele Prahovei cu largi deschideri de perspective, unde lumina și aerul au vii variațiuni, iar arborii și frunzișul lor capătă si mai multă frumusețe, datorită luminii ce îi învăluie ori se prefiră printre ei.

l-a priit tehnica impresionistă de notare ușoară, directă, spontană, aspectul de schiță v'm și nefinisată, în sens academic, a imagînilor-com poziții și mai ales suflul cosmic, pe care impresioniștii l-au impus prin viziunile lor caracteristice. Majoritatea principiilor șl procedeelor picturale, despre care Nicolae Grigorescu a vorbit cu Alexandru Vlahuță - așa

611

cum relese din cunoscuta monografìe a acestuia -sînt ale unui impresionist, care căuta să surprindă spontan viața naturii, în variațiunile și metamorfozele ei, în mișcarea ușoară a aerului și a luminii. Lirismului său, Impresionismul i-a asigurat o exprimare plină de adevăr, vioiciune, finețe, strălucire» Totuși, influența impresionistă a fost limitată și transformată la el, neajungînd la diviziunea tonurilor, în felul lui Manet, Pissarro, Sisley.

Că nu a fost numai om de sensibilitate și că maestrul a pus suflet în opera sa, iubind oamenii șî natura, acestea se știu prea bine/ Amintim splendida lui mărturisire că sentimentul colorează, nu pensula. Dar înșiși impresioniștii nu au avut suflet de poeți și nu au lărgit în sens larg social receptarea realității? Nu ei au adus în pictură viața străzii și petrecerile populare, continuînd uneori scenele de muncă de Ia Barbizon, acestea în sînul naturii?

Am încercat recent bucuria de a găsi răspicat formulate ceea ce simțisem încă de mult și semnalasem în scrisul nostru cu privire la valorile spirituale ale impresionismului. Aceasta spre deosebire de unii critici care pun excesiv accentul pe senzo-rialitatea impresionismului, pe preocupările de retină, pe explorarea optică a

realităţii, într-adevăr unele dintre caracteristicile impresionismului, dar nu singurele şi nu în dauna umanismului. Citām observa
ţiile — făcute şî de alţii, dar acum stringent formulate ale criticului Jean Leymarie în « Nouveau Dictionnaire de la Peinture Moderne» — 1963, relative la impresionism : «... Astfel cucerită şi păstrată în autonomia ei, cu preţul unor lupte eroice, această pictură nu exprimă mai puţin viziunea morală a epocii ei. nestrămutarea, sinceritatea, elanul de liber-
mare
tate individuală şi egalitate socială, cea mai demnitate umană conferită claselor dezmoştenite, poezia descoperită in motivele cele mal rustice, în umila viaţă cotidiană - universala înfrăţire a lumii - împotriva a ceea ce este «ales», distins, excepţional, împotriva « finitului », împotriva canoanelor Ierarhice şi a falselor eleganţe ale Salonului. Desfăşurarea luminii pe un plan estetic. în legătură cu progresul opticii şl primatul crescînd al viziunii, aprofundarea libertăţii pe plan moral. în acord cu aspiraţia umanitară şl democratică a secolului - astfel a fost m anii Iul cel mai buni impresionismul ».

Sub forme mal puţin vădite. Impresionismul a • Ut mriurlre şl asupra Iul Ion Andreescu. care, murind In 1882, nu a apucat să vadă decit prea puţin «in realizările pe|M<ljtlce, caracteristic romaneşti,

ŞTEFAN LUCHIAN : Mo? Nicolao — ulei

LASCĂR VORELî Cancanierii — guaşX

N. N. TON1TZA: Jucătorii de şah — ulei

ale iubitului său îndrumător, Grigorescu. Dar a receptat unele procedee impresioniste de la Grigorescu şi de asemenea, în Franţa, aşa că deşi a stăruit, cum observa Lassaigne, în legătura luj cu natura, aceasta nu l-a împiedicat ca în « Iarna la Barbizon », capodopera sa din 1881, să anticipeze pe Utrillo, în acest tablou, în afară de solid construita perspectivă a străzii, ce se închide în fund, Andrcescu are simţămîntul întregii atmosfere pe vreme de iarnă, şi aceasta cu uimitoare raporturi tonale, cu sensibile şi discrete diferenţieri de lumină, care nu ar fi putut fi dobîndite înainte de apariţia impresionismului. El păstrează însă aici structura formelor, soliditatea construcţiilor, ceea ce îl face un precursor al post-impreslonlsmulul.

în genere, în evocarea naturii, Andreescu a adus o viziune mai gravă şi mal viguroasă decît cea a Iul Grigorescu, Acesta vede natura în tinereţea şi cre
şterea ei, preferind arborii tineri şi zvelţi, ca şi ciobăniţele şi ciobanii săi. Dimpotrivă, Andreescu are o viziune mai dramatică ; el vede omul şi arborele încercat şi călit de viaţă. Stejarii bătrîni şi vînjoşi, oamenii mocnind de revoltă, ca acea ţărancă tînără, cu priviri înăsprite, sînt caracteristice în opera sa.

Grigorescu s-a portretizat blînd şi duios, împăcat cu viaţa, cu valorile pe care le iubea. în autoportretele sale, Andreescu apare îmbătrînit, suferind, pătruns de gravitatea şi amărăciunile vieţii. în acestea, cei doi mari pictori sînt realişti în sensul strict al cuvîntului. Cum se exprimă stilistic însă Luchian în autoportretul « Un zugrav » — cea mai tragică imagine din pictura noastră?

Cu aceasta, atingem problema stilului luchianesc. A cat acter Iza drept clasic stilul lui Luchian este prea

(urmare în pag, 645)

EUGEN (1895 - 1948)
P A S C U

RAUL ŞORBAN
Deşi de la dispariţia lui Eugen Pascu au trecut numai optsprezece ani, puţini îi cunosc numele, dar şi mai puţini poc asocia acestui nume o opera.
Eugen Pascu a apărut în viaţa noastră artistică după unirea Transilvaniei cu România, cînd zecile de mii de români resfiraţi — nu numai din necesităţi admi-nistratîve — prin toace colţurile tostei monarhii austro-ungare s-au putut înapoia în patrie, idealurile acelei perioade — cu toate vicisitudinile greu şi au totdeauna învinse — au dăinuit în sufletul chinuit al Iui Pascu care, cu încordări adeseori frenetice, a rîvnit la statornicirea unei noi spiritualităţi româneşti.
Fiu al unui funcţionar de poştă, originar de prin părţile Devei — al unuia din acei slujbaşi cara deşi utili, suspectaţi fiind de sentimente naţionale, erau mînaţi din oraş în oraş, dintr-o provincie a fostei monarhii în alta — Eugen Pascu s-a născut în localitatea Zenta din Jugoslavia, la 2 august 1895. Dupx terminarea liceului, tatăl său fiind transferat la Budapesta, tînătul Pascu a putut urma, timp de şase ani, cursurile de sculptură şi grafică ale Scolii superioare de artă plastică din capitala Ungariei. Elev al lui Kâroly rerenczy, Tivadar Zemplényì şi Istvăn Réti, a obţinut diploma îr 1919. De altfel, înainte chiar de terminarea academiei, a expus la Salonul oficial din Budapesta, unde a şi avut un succes remarcabil în 1916.
încă din primii ani de studii se încadrase în curentul « activist », reprezentat în Ungaria de gruparea « Ma » (« Azi »). în opoziţie cu concepţiile unei
EUGEN PASCU: Pe cal (1926-1928) — acuarelă
EUGEN PASCU: Maternitate (1923) — lut
«arte pentru artă», această grupare milita pentru o artă cu tendinţă.
Cel mai vîrstnic reprezentant al generaţiei artiştilor români din perioada unirii Transilvaniei, Eugen Pascu, spre deosebire de Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Ana-stase Demian, Romulus Ladea şi alţii, aflaţi încă la începutul studiilor, era în 1919 un artist deplin format, stăpînind cu matură înţelegere tehnica artelor plastice. Temperament dîrz, fire aparte, ciudată, iscînd adeseori discuţii, Eugen Pascu a cerut — căutînd să-şi impună febril programul patriotic şi umanist — sprijinul Consiliului dirigent de la Sibiu. Acesta, neîmpărtăşindu-i planul artistic, nu l-a ajutat să înlăture obstacolele atît de frecvente la începuturile unei cariere. Atunci, asediat de îndoieli, Eugen Pascu a rătăcit, în căutare de prieteni, prin cîteva orăşele din Transilvania, ca în cele din urmă să se aşeze la Baia-Mare, unde îşi petrecuse vacanţele ani în şir lucrînd, cu începere din 1914, la Şcoala liberă de pictură, într-un tumultuos elan romantic, a încercat apoi să-şi găsească asociaţi pentru ridicarea unui monument în amintirea strămoşilor daci, monument pe care îl vedea tronînd pe o culme de munte din jurul Orăştiei, Dar, realizînd că aspiraţiile lui nu sînt asimilate de societatea vremii, şi-a mărunţii nostalgia stîrnită de temă în seria Capetelor de daci, de fapt toate studii preliminare ale măreţei opere visate, În aceşti ani a trăit dintr-un modest salariu de profesor suplinitor la liceul « Gheorghe Şlncai » din Baia-Mare şi din micile retribuţii pe care I Ic procurau nişte sporadice schiţe de covoare» Or, şl machetele
si materialele necesare şantierului său artistic erau
Л *
deosebit de costisitoare.
Învingînd, cu greu, desnădejdile şi îndoielile care-i asediază pe cei ce nu-şi pct rectifica conjunctural idealul şi vocaţia, anul 1926 pare

să-i aducă înseninare: înfiinţîndu-se la Cluj Şcoala artelor frumoase, Eugen Pascu a fost numit profesor. Anul cît a funcţionat la catedra de sculptură ramine singurul mai luminos din întreaga-i viaţă, mai ales că perspectiva ridicării unui monument Avram lancu a stimulat din nou dorinţa lui de a evoca, prin prisma problemelor contemporane, luptele din trecut ale poporului pentru libertate. Deşi acest monument, alături de un altul închinat poetului Adam Micklewicz, îl preocupase încă de prin 1921, s-a pregătit intens şl metodic pentru concurs. Voind să cuprindă în imagine, peste precizia expunerii, semnificaţia simbolică a unei figuri devenită legendară, a înlocuit convenţionalismul tradiţional cu analogia sugestivă, împrumutată din modurile vizionare ale fanteziei populare, care şi-a înălţat, cu veneraţie religioasă, eroii stavilitorj ai abuzurilor sociale — feţi-frumoşl sau răsculaţi — în zonele magice ale dorinţelor împlinite.
în viziunea lui Pascu, Avram lancu, pentru al cărui monument a întreprins cu o scrupuloasă exactitate un studiu aprofundat, istoric şi social, e înţeles ca un erou activ, un voinic cu însuşiri extraordinare, simbol al victoriilor populare, l-a căutat întruchipare fără atributele unor arme invincibile şi fără amănunte vestimentare temporale, forţa fiindu-i conferită de curajul şi voinţa de a săvîrşi izbăvirea.
Asemenea lui David, simbol al libertăţii Florenţei, /Avram lancu, în concepţia finală a lui Pascu, nu putea avea o altă expresie decîc cea mai firească cu putinţă, încifrată în formele corpului uman, reprezentat într-o dimensiune aproape mitologică. Şi, astfel, şi-a imaginat eroul încorporat sobru, arcuit şl ritmat, în conturul unui nud, călare — ca şi voinicii din poveşti — nu pe un cal-soclu, ci pe calul basmelor noastre, aliat al eroului folcloric.
Deşi această soluţie a putut să pară extravagantă gustului limitat de convenţii al oficialităţii, I s-a acordat premiul II, primul nefllnd decernat. Corìnti însă,
artistul· care făcuse sacrificii peste puterile lui reali-zînd mai multe machete de mari dimensiuni, şi-a dat seama că oficialitatea municipală nici nu se gîndise aievea la ridicarea monumentului, concursul fiind doar o mascaradă electorală născociră de un partid burghez, cu scopul de a-şi cîştiga prozeliţi în preajma alegerilor parlamentare.
Ar fi extrem de greu să se reconstituie astăzi opera sculptată a lui Pascu. Cele cîteva ştiri cálese din presa vremii, din cataloage, şi chiar comunicările pe care artistul ni le-a făcut cu sfială, oferă date puţine şi vagi. Astfel, la prima mare expoziţie de artă transilvană din 1921 (« Collegîum Artificum Transilvani-corum »), alături de două picturi şi alte două piese de grafica, figurează şi cu o sculptură intitulată Studiu. In acelaşi an, la Expoziţia de toamnă a Coloniei de artă de la Baia-Mare, a participat cu şapte lucrări de sculptură şi grafică, după cum scrie ziarul Nagybcinyai Hirlab (24 oct. 1921, nr. 116), ziar care, cu cîteva luni înainte, adusese şl ştirea că « singurul sculptor al coloniei, unul dintre cei mal harnici artişti, Eugen Pascu, lucrează simultan la două compoziţii de dimen-

EUGEN PASCU: Relief (1922) — ghips
EUGEN PASCU : Nud (1928—1929) — acuarelă
EUGEN PASCU; în bucătărie (1930 —1932) — ulei
siuni mai mari, una fiind relieful Izvorul tristeţii, iar cealaltă purtînd titlul de Muncitor » (Nagybanyai Hirlap, 16 iulie 1921, nr. 35). Se mai ştie că în 1921 — 1922 a făcut proiectul şi mai multe

schițe pentru monumentul Adam Mickievicz, iar în 1927 cîteva studii de cal.
Atît de lucid în unele privințe, Pascu era adeseori încercat de o sensibilitate bolnăvicioasă care-l descumpănea. Așa se explică cum în 1927. în urma unui conflict. fără prea mare importanță, iscat între el și rectorul Școlii de bele-arte din Cluj, blîndul și înțelegătorul Alexandru Popp» datorită refuzului conducerii de a acorda o bursă modestă unui student dotat, Eugen Pascu s-a considerat contestat în demnitatea șl autoritatea lui profesorală. Protestului său infruc-tuos l-a urmat o neașteptată demisie de la catedră șl o absurdă prăbușire în renunțare, precum și rene-
(urmare tn pag. 649)

N. A R G l N T E S C U-A M Z A
Părăsindu-ne după ce împlinise vîrsta de 70 anî, «— vîrstă care părea ireală, absurdă pentru o vitalitate temperamentală păstrată integral pînă în ultimele luni, — Lucian Grigorescu lasă în urma sa una din cele mai impresionante opere picturale pe care le cunoaștem îndeaproape. într-adevăr, ni se pare că Lucian Grigorescu a însemnat în ultimele cîteva decenii cel mai semnificativ, cel mai revelator, cel mai tenace post-impresionist pe plan mondial, ooate. în măsura în care putem urmări evoluția acestui post-impresionism european, intensitatea și amploarea splendidei « încăpățânări » a pictorului nostru de a rămîne post-impresionist ori, într-un anumit fel, impresionist propriu-zis, «d’emblée», închipuie una dintre cele mai eroice și oarecum stranii «lupte cu îngerul » din istoria viziunii picturale moderne la noi, și chiar de aiurea.
Ultimele lucrări monografice asupra școalei de la Barbizon nu pregetă să integreze, încorporîndu-; de plano, pe marii noștri înaintași Nicolae Grigorescu și pe genialul Andreescu» de o atît de profundă esență lirică și dramatică românească. Semnificațiile complexe (dar întru nimic complicat « rafinate») ale acestui mare temperamental care a fost pictorul Lucian Grigorescu, vor putea reprezenta în cadre europene, una dintre cele mai interesante și mai fecunde etape pentru viitor. Credem cu hotărîre că pictura lui Lucian Grigorescu constituie un jalon al picturii « figurative » neo-impresioniste europene « sui generis ». Și trebuiesc semnalate din capul locului cele două caracteristici esențiale. Prin dinamismul său, prin prodigioasa vibrație p/enard, — deoarece nu numai cromatică, ci global temperamentala, — prin elanul său cuceritor ce suportă comparația cu alți mari « temperamentali » ai picturii universale, Lucian Grigorescu este profund, și în chip magnific autohton, Lirismul său creator, tensiunea sa transfiguratoare și, ca să rostim cuvântul poate cel mai revelator, Incandescența sa lăuntrică, izbutind in operele sale de culme să sublimeze, să decanteze toate servi-
LUCIAN GRIGORESCU: Valcntineanu în Hamlct—ulei
tuțile legate de senzualitatea culorii, ajungînd astfel pe piscurile poeziei picturale, fac din marele nostru prieten « Lucică » un mare poet, unul dintre cei mai mari poeți neliterari ai picturii pe care îi cunoaște arta modernă.
Să nu uităm că genialul neoclasic Cézanne, «ctitorul» atît de sensibil al picturii moderne, rostise împotriva impresionistului Monet cumplita osîndire: «Ce n’est qu’un oeil ». Dacă nu uităm că amploarea personalității creatoare a lui Manet depășește stricta semnificație limitată a impresionismului inițial, trebuie să recunoaștem la Monet, la Sisley, — mai puțin la Pissarro care prefigurează unele preocupări

ale lui Cézanne, — la Signac și chiar laSeurat, o anumită «secetă sufletească». De abia cu Renoir, în Franța, post-impresionismul european își recapătă amploarea respirației. Aceasta însă, sub lumina tutelară a genialității lui Cézanne.
Și în legătură cu acest proces de revalorizare tradițional «muzeală» a impresionismului strict, de viziune prea îngustă, prea «experimentală », prea «impresionistă» (ca să spunem lucrurilor pe nume), atingem a doua caracteristică esențială a creației lui Lucian » ·
Grigorescu. De aproape două decenii, acest mare temperamental, — care nu fusese interesat de problemele «constructiviste», considerîndu-le nesemnificative pentru dînsul, privindu-le «neadecvate» temperamental, și deci nerodnice pentru creația sa, — era turburat de geniul lui Cézanne. însă — și acesta este elementul cu adevărat tipic pentru Lucian Grigorescu, — marea pildă a lui Cézanne n-a îngenunchiat întru nimic tensiunea temperamentală a viziunii sale, l-a dat doar un plus de articulare, un principiu de structurare tot atît de organică, dar mai elevată, mai lucidă. Și întru nimic sec cerebrală, pentru ca opera luî Lucian Grigorescu închipuie una dintre cele mai bogate și puternice afirmări picturale împotriva cerebralității seci. Este poate una dintre cele mai cuceritoare și mai ample « monografii » de lirism cromatic ale picturii moderne.
9
A T E L 1 E , R
IULIAN O L A R I U
H O RI A HORȘIA
Po masă, sub cristal, două cărți poștale colorate — Voronoțul șl Pagoda cu șapte trepte — șl cîtcva fotografii tăiate din ziare — Brăncușl, Ghcorghîu-Dcj. Calinoseli, Blaga. Opere șl personalități îndrăgite, într-o mapă — gravuri* Printre ele, « Eu șî prietenii mei»; Olarlu înconjurat de copii.
în atelier, ordinea Imprimă nota dominant,! a ambianței. Ordinea ține șl ca de stil. Cum « le style c’est l’homme » ... în casa asta nu poți să te simți dccît bine. Prietenească, discuția curge do la sine, ceasuri. Am început să notez de alei :
— Alternanța, ca manifestare, dacă vrei» sau mărturie a legii conexiunii fenomenelor, o remarc destul do frecvent la lucrările dumltale pe caro le văd sau ml Io amintesc,
— Alternanța e numai un procedeu stilistic l
— Unul din multele cu caro stabilești expresiv relații întru oameni, între oameni șl natură sau lucruri, întru dumneata șl lumea exterioară, în ultimă Instanță. Alternanța, ritmul, simetria dau viață decoratlvls-mulul Imaginilor, înregistrat de privitor din primul contact cu opera, decoratlvlsmul nu asigură o simplă
IULIAN O LARI U : Peisaj cu subsol - desen
IULIAN OLARIU: Duminica — ulei
IULIAN OLARIU: Fata cu păpușa — marmură
*
**
I
ă
satisfacție vizuală, pentru că, legat organic de sentimente și idei, reușește să potențeze valorile intelectuale ale operei, imprimînd, în același timp, o unitate de stil ansamblului. Imaginile se imprimă în memoria privitorului și reconstituie, într-o înlănțuire logică, o lume. Lumea dumitale poetică, în care recunosc lumea din care noi înșine facem parte.

— Nu exagerezi ?
— Să lăsăm pe alții să vorbească. Dă-mi voie să citez dintr-o cronică a uneia din expozițiile dumitale: «îmi dădeam seama, împreună cu spectatorii, că lumea noastră întreagă, lumea cea vie, cu toate personajele eî de muncă, de creație, cu toate gîndurile și năzuințele spre progres, spre realizări pozitive, spre mai bine, se găsește în sală și ne îmbrățișează Zîmbindu-ne cu drag de pe pereți. Ne copleșea o notă de comunitate, o nota de familiară intimitate cu cele prezentate de artist, și, plăcerii artistice . . . i se adăuga plăcerea de a fì întîlnit în acele gravuri nurnai personaje cunoscute șl apropiate »,
Desigur că datorită acestor calități, gravurile, monotipurile și desenele lui Olarlu — cu care ne-am
întîlnit la expozițiile de stat începînd din 1954, Ia expozițiile personale din 1957, 1959, 1964 șî, adeseori, în pagini de ziare și reviste — au devenit cunoscute.
Copiii lui Olariu — din Humuleștii lui Creangă — pescarii lipoveni, secerătoarele și gradinatesele, oțe-larii _ gravi sau vioi, pitorești sau eroici, deschiși întotdeauna, cuceritori prin naturalețea lor, populează compozițiile artistului, în care suflul epic încorporează accente de lirism. în mod obișnuit, imaginea spune mai mult decît înregistrează, în prima clipă, retina privitorului. Laconismul ei nu e schematic. Conține un subtext subtil, semnificații adînci, simboluri.
— Simbolul m-a preocupat totdeauna.
— Știu : « Grivița 1933 », « Africa », « Hiroșima », sau, mai ales, « Republica ». Deci nu te interesează simbolul numai în măsura în care el împlinește decora-tlvlsmul unei imagini artistice.
— Firește. Mâ interesează pentru că e caracteristic, în general, limbajului plastic,
— Nu în exclusivitate.
— Desigur. îl întîlnești și în muzică și în literatură, de pilda. Dar romanul sau simfonia dispun de o ampla desfășurare în timp. Opera plastică, chiar dacă perceperea ei solicită vreme îndelungată, e simultană, ți se oferă dintr-o dată în întregime. Artistul trebuie să spună într-o singură imagine tot ceea ce are de spus. Șî atunci va folosi cît mai puține date, și» tocmai de aceea, cît mai evocatoare. Dacă nu se mulțumește să reproducă exterior» fără comentariu intelectual, fapte de viață sau dacă, pe de altă parte, nu se mulțumește cu simple virtuozități formale, cred că, practic, e imposibil să nu ajungă la simboluri mai mult sau mai puțin evidente. Capacitatea omului de a stabili raporturi între obiecte, între noțiuni, capacitatea de a face asociații — pentru că tot ai vorbit de legaturile dialectice dintre fenomene— stă la baza creării simbolurilor»
— Există adevărate alfabete de simboluri, deja stabilite.
— Originalitatea artistului. in această direcție, constă în a folosi într-un mod personal simbolurile existente, sau în a crea el însuși simboluri noi, încorporate organic operei sale. Cînd spun asta, nu mă refer la ceea ce am

IULIAN OLARIU: Motiv italian - dcson
IULIAN OLARIU: Ilustrații la «J*₽rlv,lc păcală » do Potro Dulfu — pirogravuri
lui
realizat eu în acest domeniu. Mă gîndesc în primul rînd la arta populară, unde alternanța, ritmul, simetria, simbolul — despre care vorbești — sînt frecvente. Și nu spun o noutate cînd afirm ca ea este cel mai uluitor exemplu și izvor de inspirație pentru artiștii

meleagurilor noastre care năzuiesc să exprime în creația lor viața poporului.
Consecvența cu care Olariu și-a slujit crezul artistic a asigurat operei sale o continuitate meritorie, fapt care nu m-a împiedicat să-i spun că, totuși, ceea ce intenționează să prezinte la viitoarea expoziție personală se deosebește mult de ceea ce cunoaște publicul de la gravuri și monotipuri, pînă la desene și ilustrații (printre acestea din urmă sînt bine cunoscute publicului cele pentru « Concert de muzică de Bach » de Hortensia Papadat-Bengescu și « Cordovani! » de Ion Lăncrănjan).
Ilustrația de carte, oricît de îmbietoare ar fi, prezintă un inconvenient — spune artistul. Textul circumscrie un anumit univers, cu oameni care își consumi viața, sublim sau meschin, pe coordonatele societății lor. Nu e un gen care nu md interesează. Dovadă — pirogravurile pe care le lucrez în ultima vreme pentru « Isprăvile lui Păcală ». Dar, in general, am preferat
« i· ■ ■>------- —■ I ■ ■ ì
sa « ilustrez » nu cărți sau povestiri, ci oameni pe care i-am cunoscut șî fapte pe care le-am surprins nemijlocit. Acum vreau să « ilustrez » stari sufletești. Năzuința aceasta, poate, determina o cotitură, mai mult sau mai puțin evidentă, în activitatea mea. în fond, procesul este același. Pornesc de la un fapt real pe care îl supun unei firești abstractizări. Rezultatul îl constituie apoi imaginea sintetică a acestei realități esențializate. Cred că imaginea, astfel concepută, poate să fie mai sugestivă, mai evocatoare, mai bogată în semnificații. Și, la drept vorbind, cred că, în felul acesta, se poate reedita și continua, pe alt plan, procesul de creație al altistului anonim care a știut să dea atîtea opere nepieritoare.
Lucrările actuale, din atelier — grafică, pictură, sculptură — ilustrează acest stadiu al creației artistului. Desenele în alb-negru, îmbinare savantă de tehnici diferite, care asigură suprafețelor de griuri transparențe și nuanțări subtile organizate într-un echilibru evident, recreează sugestiv complexitatea sentimentelor trăite. O compoziție cu instrumente muzicale e tot atît de evocatoare ca peisajul de noapte al unei rezervații pescărești din China sau, pe alt plan, ca peisajul dezolant al unui colț de oraș ceh după un bombardament din timpul războiului.
Pictura, tangentă într-o oarecare măsură cu mono-ci pu rile sale colorate, e necunoscută publicului. Excep-tînd prezența, în vitrinele librăriilor timișorene, a unor lucrări în ulei din vremea anilor de liceu, Olaiiu n-a expus niciodată pictură, deși si-a însușit meșteșugul, învățînd la institut cu Dărăscu, Stoenescu, Steriadi, Chicurencu, Maxy. Retrospectiv, se poate reconstitui și aici un drum evolutiv. Important e faptul că la capătul acestuia, rezultatele sînt aceleași ca și în grafică: realitatea este evocată de elemente figurative ordonate logic, în contextul de simboluri al compoziției.
Curiozitatea m-a îndemnat să formulez întrebarea:
— Ce te-a determinat să sculptezi?
— Nu m-au mulțumit întotdeauna cele doua dimensiuni. Simțeam nevoia imperioasă de a construi concret în spațiu. Și atunci am început să sculptez, îndeplinin-du-mi o dorință mai veche, care la vîrsta de 18 ani s-a materializat prin alcătuirea unui album Michelangelo. Nu l-am publicat, firește, dar îl păstrez ca o plăcută amintire. Sculptez de șase ani.

— Sculptura îmi parc o continuare logică a graficii dumltale. Nu numai în sensul obținerii colei de a treia dimensiuni. Formele sc înscriu decorativ în spațiu
sugeri'nd, prin liniile care se alungesc sau se împlinesc rotund, un echilibru riguros. în «Fata cu păpușa» formele se închid ca pentru reculegere. în « Gîndul eliberat » se deschid ca sboiul unei păsări spre înălțimi, în portretul Iul Călincscu, spre deosebire de calmul ce caracterizează portretul de muncitor ori capul de țărancă, foi mele ascund un zbucium interior.
— Fiecare formă vrea să corespundă unei idei» unui sentiment și năzuiesc spre echilibru, conștient fiind că totdeauna compoziția e determinată de ideea lucrării, iar ideea sau sentimentul acesteia e subliniat de compoziție.
Marmura, piatra, bronzul sînt materialele definitive cu care lucrează. Material definitiv îți pare uneori și ghipsul pentru că, tratîndu-l printr-un procedeu inedit, artistul îi conferă calitățile materiale șl expresive ale pietrei.
Inovațiile tehnice te fac să te gîndești la atelierul unui alchimist. Importante sînt însă rezultatele pe planul propriu-xis al creației. Mulțimea schițelor așteaptă metamorfozarea lor în gravuri, desene, picturi, sculpturi. Dacă îl întrebi pe Iulian Olariu, ce proiecte are, îți răspunde simplu :
— Nu știu. Muncesc.

CONSTANTIN DIPȘE
NICCLAE CRIȘAN
CONSTANTIN DIPȘE: Casa - ule»
L-am căutat la atelier pentru un interviu pe erre mi l-a refuzat net.
— Aspectul teoretic al activității picoricești este un apanaj al criticii — îmi spune — și eu nu sînt critic, ci pictor.
— Atunci cum mă descurc eu cu interviul?
— Cum știi. Eu tri arăt ce am lucrat.
lată de ce, în locul obișnuitului dialog al rubricii» mă văd constrîns să fac o prezentare a pictorului Constantin Dipșe, deși în urma celor trei expoziții personale e cunoscut și apreciat de colegi și public. Cele peste 70 de picturi ce mi le-a arătat sînr pregătite pentru cea de-a patra expoziție a sa.
Fiu de țăran maramureșean. Constantin Dipșe este organic legat de sat. Coloritul picturii lui» nespectz-culos și sobru, își are originea în obiectele» podoabele, icoanele pe sticlă și peisajul maramureșean. Tot asta explică robustețea desenului său — și Dipșe cunoaște foarte bine desenul — ca și repulsia — mărturisită — pentru inovații și modernism de dragul modei. Evoluția sa sub acest raport a fost liniară și ascendentă, întotdeauna s-a apropiat de om și natură cu dragoste și sfială. A căutat în lucruri și peisaj frumusețea, în om și în viață expresia. Gama lui colorìstica : roșu
stins, violaceu, verde, albastru, cu izbucniri tari de roșu snicuriu» galben, alb, ml-a dat senzația pe care mi-o dau sunetele oboiului sau sunetele unui instrument familiar și fermecător, fluierul. Acest colorit i-a fost reproșat adesea de cei ce considerau că pictorul modern trebuie neapărat să « orchestreze ». Indiferent la sugestii formale, Constantin Dipșe și-a continuat cu încăpățînate drumul, îmbogățindu-și culoarea și simplifîcîndu-și desenul.

Dat fiind apropiata sa expoziție, mă mărginesc să prezint doar cîteva picturi din atelier, care vor demonstra totodată că poți foarte bine să fii realist și modern, după cum pentru a fi colorist n-ai neapărată nevoie să folosești întreaga gamă a curcubeului. Tabloul său « Casa » ne prezintă casa omului de la sat. Un cuib curat, alb, pe un vîrf de deal înconjurat de pomi, ale căror coroane fac, în stilizarea lor, trimitere
la sensul nefigurat al cuvîntului — totul văzut într-o perspectivă aeriană. Pămîntul, dominat de omul ce iese, în car, la muncă, sau la întîlnirea cu semenii lui, a prins sub penelul lui Dipșe o viață proprie, rar întîl-nită la alți pictori din generația sa. Fragmentat în linii de forță, pare a sublinia adevărul străvechi, banal, că el, pămîntul, «pe toți ne hrănește » și totodată se prelungește prin aceleași linii de forță, care își schimbă culoarea și devin cer, subliniind sublimul muncii, al muncii omului, a cărui casă e înconjurată de toate aceste elemente: pomi, pămînt, cer, simplu găsite, simplu și clar desenate și frumos colorate. Că aceste preocupări nu sînt întîmplătoare în creația lui Dipșe, ne demonstrează și alte lucrări dintre care amintesc doar « Bărăgan », frumosul covor galben-negru, care prin paralelismul desfășurării (lanuri alternînd cu arături proaspete de tractor) reușește
să sugereze pregnant munca încununată de rezultatul e¡ _ recolta. Puterea de sugestie a compoziției rezidă în simplitate, care la rîndul ei e rodul unei mature cugetări și al unei îndelungate munci creatoare. Alături de alte zeci de tablouri cu flori, naturi statice, sau de portrete, « Paznicii nopții », trei bufnițe albastre cu ochii roșii, stilizate în felul motivelor de covor românesc — toate mă îndreptățesc să afirm că Dipșe a reușit în actuala fază a evoluției sale să-și afle un drum pe cît de rodnic, pe atît de modern și mai presus de toate propriu. Pictura lui Dipșe — orice calificative I s-ar da — nu poate fi confundată cu a nimănui. Este pictura sa, modul lui propriu de a simți și de a reda. Mi se pare demn de subliniat acest lucru, fiindcă unii dintre artiștii de real talent își sărăcesc personalitatea plătind tribut diferitelor mode și maniere.
CONSTANTIN DIPȘE: Peisaj - ulei
CONSTANTIN DIPȘE: Masă bitrîneascâ - ulei
expoziția INTERNAȚIONALĂ de desene ale copiilor si TINERETULUI ȘCOLAR
EMILIA FELNECAN, 8 ani (România): Casa bunicii
MARION WAGNER, 10 ani (R.D.G.): Motanul încălțat
Ca un mesaj al copiilor și tineretului școlar, din cîteva continente, s-a deschis la București Expoziția internațională de desene, organizată de Ministerul Învățămîntului din Republica Socialistă România, cu sprijinul Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, al Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă și al Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea,
Expoziția, cu tema «Aspecte din viața copiilor și tineretului școlar din patria mea » — are ca scop, după cum se spune în prefața catalogului, să stimuleze activitatea artistică, să dezvolte la copii și la elevi încrederea în aptitudinile lor creatoare, șă-i ajute să-și verifice pregătirea în domeniul expresiei artistice.
Bogăția lucrărilor expuse ar îndreptăți ample studii de estetică, de psihologie, sau privitoare la educația artistică a elevilor,
în limitele acestui articol vom privi însă numai cîteva aspecte puse în lumină de această manifestare.
Strălucitoare sînt desenele celor mici, desenele preșcolat ilor. Zăbovim mai mult în fața acestor creații.

NASHWAN KANEM ASHAR, 7 ani (Irak): Portret

emoționante prin sinceritatea lor și sclipitoare prin spontaneitatea expresiei, creații care, cu ajutorul creionului, cărbunelui și culorilor ne vorbesc limpede, fără ocoluri și fără artificii meșteșugite, comunicîn-du-ne o simțire caldă, nealterată de convenții și nemascată de inhibiții.
€
Desenele celor mici — din orice parte a globului ar fi venit ele — ne arată cum văd copiii lumea, ce-i impresionează mai mult din tot ce-i înconjoară ; ne arată perspicacitatea cu care înregistrează faptele, ca și atracția ce-o exercită asupra lor lumea de vrajă a poveștilor.
Imaginea omului este nelipsită din aceste desene. Copiii desenează o singură persoană mai cu seamă cînd aceasta este foarte importantă sau deosebit de dragă, cum este chipul mamei ; altfel întîlnim două, trei, sau mai multe figuri. Personajele desenelor se află în acțiune ; între ele sînt anumite relații : copiii se joacă, pompierii sting focul, mai mulțl oameni muncesc împreună sau sărbătoresc un eveniment, Copiii povestesc în desenele lor tot ceea ce
ï
IRA IAKONCIUK, 6 ani (U.R.S.S.) : Cel mai bine e să fii profesoară
văd că se întîmplă în viață. Unele fapte îi afectează mai puternic, altele mai puțin ; lucrul acesta ni-l arată limpede frecvența în desenele expuse a unora sau altora dintre scenele de viată.
t
Foarte multe dintre desenele celor mici se caracterizează printr-un vădit realism intelectual (copiii reprezintă lucrurile așa cum știu ei că sînt, neinte-resîndu-i cum se văd în momentul cînd le desenează). Pînă la o anumită vîrstă — lucru foarte vizibil în expoziția de care vorbim — copiii folosesc imagini generale, ce corespund unor idei generale, adică folosesc unul și același model intern pentru o întreagă categorie de lucruri de același fel : toate personajele se aseamănă ; la fel casele. Monotonia este înlăturată însă prin relațiile dintre persoane, dintre persoane și obiecte și prin aplicarea perspectivei afective, care
constă în a da proporții mai mari acelor persoane sau lucruri care solicită în mai mare măsură interesul copiilor. Astfel, într-un desen intitulat «Punguța cu doi bani », cocoșul năzdrăvan este mult mai mare decît trăsura cu persoanele din ea.
Perspectiva afectivă este aplicată și corpului omenesc. Capul atrage puternic atenția: ochii care ne privesc și gura care ne vorbește. Pentru acest motiv, în cele mai multe dintre desenele copiilor de 3 — 5 și chiar 7 ani, prezente în această expoziție, cum de altfel în desenul celor mici în general, capul este înfățișat în propor ții foarte mari față de restul corpului.
Desenele expuse ne arată felul în care sezisează copiii tot ce se află și se petrece în jurul lor. Obiectele, animalele și plantele sînt prezente în egală măsură. Atenția micilor desenatori este totuși selectivă. Se
observă o anumita ordine și prioritate în apariția diferitelor lucruri. Oscilația actualității unor lucruri cuprinse în inventarul grafic al acestor desene, ca și a unor întîmplări, ne este mărturisită — în expoziție prin frecvența lor. Progresul tehnic nu este scăpat din vedere. Alături de automobil, tren și tramvai, apar mașinile care ușurează munca în construcții, în agricultură sau în transporturi (nu lipsesc nici vehicolele cosmice).

Atenția copiilor este atrasă în mod fascinant de ceea ce este în mișcare, de lucrurile vii, strălucitoare, colorate, cum sînt florile, hainele împodobite, baloanele colorate, focurile de artificii. Prezența soarelui este extrem de frecventă în desene venite din țări mai apropiate, ca și în cele venite de pe cele mai îndepărtate meridiane. Nu lipsesc nici mărturiile despre ecourile trezite în sufletul copiilor de evenimentele sociale și politice.
Noul, neobișnuitul, ceea ce înveselește ochiul sau încălzește inima, ca și ceea ce uimește sau înspăimîntă apar deopotrivă în narațiunile grafice ale micilor artisti. Alături de scene de caldă intimitate, în familie,
>
în societatea copiilor, în școală, apar imagini care mărturisesc întîmplări neobișnuite ce-au afectat puternic sufletul copiilor: leul furios privește de după gratii , urșii se plimbă morocănoși dincolo de gardul de fier. în regiunile ecuatoriale, elefantul îi impresionează pe copii prin mărimea lui. Întîmplări cu totul neobișnuite, ca incendiul sau sosirea circului, sînt reținute puternic de memorie și apoi comunicate în desen. Fenomenele meteorologice sînt de asemenea înregistrate: ploaia, prima zăpadă; pe cerul senin, în timpul nopții, apar luna și stelele.
Aproape că nu există aspect al vieții care să nu fie prezent în aceste desene. Chiar de la primele mîzgăli-turi, copiii folosesc culoarea — dacă o au laîndemînă — cu o plăcere frenetică. Acuarela sau creioanele colorate fac minuni în mîna lor. La început, folosesc culoarea de dragul culorii, de plăcerea de a colora: n-are importanță care culoare unde este pusă ; desenul trebuie să fie cît mai frumos ; lucrul acesta îl doresc ei din toată inima. Alătură culorile și le privesc triumfători.
Lucru uimitor, în desenele acestor pui de om, culorile se împrietenesc — de la început — unele cu altele și cìnta împreună, cîntă frumos. Stridențele nu iau naștere decît atunci cînd intervin inoportun cei
ASTRID PAULSEN, 7 ani (Norvegia): Ne jucăm cu zăpadă
A. PATMAN, 12 ani (Anglia): Portret
ANDREI MIHALACHE, 8 ani (România) : Cocoș
mari. Cu timpul, copiii înțeleg că fiecărui lucru desenat trebuie să i se dea o culoare, cam așa cum sînt colorate lucrurile din jur: iarba este verde, focul este roșu, cerul este albastru. De la o vreme, preocuparea pentru culoare este mai accentuată la fetițe decît la băieți. La o anumită vîrstă se vede diferențierea
»   Э
intereselor, pe un plan mai larg: pe cînd băieții manifestă ínteres pentru tehnică, pentru mașini, fetițele sînt atrase de lucruri de podoabă, flori, haine împodobite ; ele desenează de preferință figuri feminine, însistînd asupra coafurilor.
Imaginea generală nu este statornică, ci — paralel cu dezvoltarea intelectuală a copiilor — se dezvoltă, și ea, se îmbogățește cu noi mijloace de expresie, în jurul vîrstei de 7 ani, realismul vizual ia tot mai mult locul realismului intelectual. Desenele arată sugestiv dezvoltarea psihică a autorilor.
După intrarea în școală, copiii realizează desene care mărturisesc o tot mai accentuată confruntare cu realitatea. Afirmarea tot mai rapidă a realismului vizual se mai datorește, atît dezvoltării intelectuale, cît și îndrumărilor ce le primesc în școală de-a observa cu atenție lucrurile și fenomenele din natură.

Se va obiecta poate că desenele cuprinse în această expoziție reprezintă realizări ale unor copii cu o accentuată dezvoltare intelectuală și cu o superioară sensibilitate pentru frumos și că aceste desene nu ar oglindi posibilitățile tuturor copiilor de aceeași vîrstă.
Cînd este vorba de o manifestare artistică este firesc să se aleagă lucrările cele mai bine realizate, care să fie pildă și îndemn. Chiar în legătură cu cunoașterea psihologiei copiilor, însă, lucrările expuse (în special cele care aparțin preșcolarilor) sînt foarte elocvente. Realizate cu o mai mare siguranță și cu mai bogate mijloace de expresie, aceste desene oglindesc mentalitatea majorității covîrșitoare a copiilor de aceeași vîrstă 4
La desenele școlarilor, se face observată puternica influență a școlii și a creației artiștilor maturi asupra
1 La sfîrșitul veacului trecut, în 1887, Corrado Ricci atrăgea - primul - atenția, în cartea L'Arte dei Bambini, asupra desenelor spontane ale copiilor și asupra forței lor de expresie. Ecoul acestei lucrări a fost extraordinar. Au urmat numeroase studii asupra desenelor copiilor de pe aproape întregul glob, Cind încep copiii $să deseneze? Ce desenează? Cum desenează? Care este evoluția limbajului grafic infantil? Ce legătură există intre dezvoltarea desenului», ca modalitate de manifestare naturală și dezvoltarea intelectuală a copiilor? Erau întrebări care își așteptau răspunsul. Cercetările efectuate au constatat că desenul copiilor» ca manifestare naturală, parcurge anumite etape de dezvoltare și că în general el oglindește însăși dezvoltarea psihici a autorilor, fiind cea mai elocventă și mat convingătoare mărturie a acestei dezvoltări» Expoziția internațională confirmă și ea concluziile științifice, în această direcție,
630
7
PRIMĂVARA CRISTINA HILOHI, 4 ani (Romînia): Punguța cu dot bini
JORGE NUDELMAN, S ani (Uruguay): Joc de artificii
acestora» Multe din aceste desene au o înfățișare prestigioasă ; gama bogată de mijloace tehnice, prețiozitatea limbajului și dexteritatea cu care sînt soluționate variate probleme legate de compoziție, de stil, de grafism și cromatică sînt adesea surprinzătoare» Uneori întîlnim un cult exagerat al formei, escaladarea spre performanțe de virtuozitate, retorismul mijloacelor tehnice descumpănind unitatea artistică a lucrărilor, forma înlocuind ecourile vieții și prospețimea sentimentelor.
*
Sînt și lucrări în care se învederează intervenția prea directă a profesorilor. Pe de altă parte, în alte lucrări, experiența stilistică -* legată de anumite puternice tradiții culturale — amplifică rezonanțe emotive și oferă teren ferm pentru împlinirea viziunilor decorative, în special. Cele mai valoroase — din această categorie de lucrări — arată capacitatea de
MANNA, 13 ani (Israel) î Străduțl In Ierusalim
asimilare a materialului prețios, care devine ferment sublimator în procesul de creație.
Dacă în desenele celor mici se remarcă asemănări extraordinare în ceea ce privește limbajul lor și atitudinea de mirare și încîntare în fața vieții, este suficient să privim dezvoltarea lor într-un scurt răstimp ca să vedem cum își afirma influența mediul social și cel cultural și cum se diferențiază modalitățile lor de expresie, îmbracînd haine stilistice specifice diferitelor regiuni de pe glob. Astfel, desenele

venite din Japonia se impun printr-un remarcabil rafinament artistic. Desenele venite din Ceylon, pentru a lua un exemplu tot de pe meleaguri îndepărtate, se caracterizează printr-o puternică tendință spre decorativ, iar culorile grave ale acestora se armonizează în game stinse, amintind notele joase ale violoncelului,
(urmerc fn Ó49)

Λ

THEODOR ROSENHAUER ŞI WALTER ARNOLD
/✓ALTER ARNOLD: Forerei. de studentă ~ bronz
THEODOR ROSENHAUER; Băiat cu fluier -w y|e|
WALTER ARNOLD: Ciara Zeckin — t>r<?nz
Expoziția celor doi artiști din R. D. Germana, Theodor Rosenhauer și Walter Arnold (deschisă în holul Institutului de arhitectură), a adus publicului nostru imaginea unei arte realiste, de bună calitate.
Pictura lui Rosenhauer — înrudită temperamental cu pictura românească — cred că face notă aparte față de căutările severe ca expresie ale unora dintre contemporanii săi germani, a căror opera am avut prilejul să o cunosc* Față de un Otto Dix sau Walter \Л/отаска, lucrările lui Theodor Rosenhauer sînt calde, apropiate de tonalitățile cromatice meridionale, amintind în aceeași măsură paleta olandezilor și flamanzilor și folosind clasica tematică a picturii de gen — portrete în interior, naturi moarte, peisaje, compoziții de mici dimensiuni.
Măsura în care pictura sa este expresionistă (în unele portrete sau compoziții), îl apropie firește de Munch sau de Nolde și reconstituie ambianța specific nordică. Dar expresionismul nu atinge decît marginal arta sa, mai ales în ceea ce privește fizionomia umană, mai puțin în peisaje. Caracteristică pictorului rămîne poezia clară a obiectelor observate atent si minuțios, dar cenzurate de un ochi cultivat care îl prețuiește pe Bruegel sau pe Van Eyck, pe Daumier sau pe Rembrandt și are aerul să fi cunoscut — este doar o simplă presupunere — chiar și pînzele unui Andreescu sau Ghiață, cu care coincide de multe ori în intenții. Unele naturi moarte mai vechi, din perioada 1936 — 1948, sînt învăluite în atmosfera griurilor colorate, a tușelor împăstate, pline de acea căldură a materiei descoperită la noi de Andreescu. Portretele de copii au o gravă și serioasă interiorizare, o privire încărcată de gînduri răsfrînte în exterior printr-o concentrare caracteristică oamenilor mari și, de aceea, mai neobișnuită. Compunerea în pagină, de o simetrie clasică, amintește uneori copiii lui Velasquez și, în general, portretele Iui Rosenhauer impresionează prin acea pioasă apropiere de model a vechilor maeștri, a căror lecție grevează asupra întregii sale picturi. « Portretul de femeie în profil »este remarcabil ca fizionomie, acordul de roșu și albastru pe un fond gri aduce un plus sentimentului clasic, o aureolă primitivă, un amestec ciudat de rezolvare modernă — cu tușe hotărîte și largi — și de minuție narativă. Rosenhauer nu pretinde că descoperă nimic nou, ci că descoperă în jurul său teme și subiecte ce pot fi interpretate într-o manieră elevată, de un realism sobru, fără pastișă, cu bun simț. « Vedere spre Friedhofshalle » amintește cu emoție de peisajele de iarnă ale maestrului Ghiață, copacii verticali și negri, zăpada albă, clădirea roșie din fundal respiră atmosfera cristalină a iernii, vorbind despre frumusețea naturii. Maestatea naturii, la care pictorul este receptiv, transpare și în pînza « Elba la Rathen iarna » ca de altfel în toate peisajele sale, fie în cel de la Altenkirchen — cu o compoziție ca în pînzele lui Utrillo, fie în cel de la Weinhola — cu copaci, case și

copii ca în compozițiile lui Bruegel, sau în cel de la Nesebar (Bulgaria), susținut într-o frumoasă tonalitate de brunuri și ocruri. Compozițiile mai acuzat expresioniste, ca cea Intitulată «Horă cu copii la Carnaval», vădesc o apropiere de grotesc și un oarecare dinamism al mișcărilor absent în celelalte picturi, « Femei întinzind rufe la uscat », mai echilibrată, compune figurile în funcție de suprafețele mari și geometrice de alb, « Femeie la mansardă în fața oglinzii » — compoziție de interior — apelează la verticala unicului personaj dublat de Imaginea sa reflectată, vorbind parcă cu tristețe despre o lume umilă șl modestă.
Diversitate» rezolvărilor plastico oste. în ultimă Instanță, relativ aparentă, nu strică unitatea ansamblului $1 se poate vorbi despre un stil personal în continuă evoluție,
THEODOR ROSENHAUER: Rathan, vedere spre ruini - dei
mai modestă
r □ B « «4 H
w 1 A +
' · ! N
w < > ■ Λ
Я·. * 0 e *

MF *· > 1 J
w ·
Sculptura colegului său Arnold, mai puțin diversă în intenție și ca întindere, dovedește o bună stăpînire a modelajului formelor, o concepere spațială simplă a figurilor — în cea mai mare parte mici statuete în bronz sau teracotă — de o factură clasică, în cîteva teracote mai decorative, mai austere și mai simplificate ca suprafață, sculptorul încearcă vagi deviații de la anatomia cu forme rotunde ale nudului feminin. Portretele, de un realism exact, sînt mai cu seamă modelaje fine ale detaliilor figurii : statuetele respectă legi ale rondbosului mic al secolului XIX, cu excepția lucrării «Clara Zetkin » — concepută mai monumental, a « Spălătoresei » — cu o curbură a corpului mai exagerată, sau a adolescentei — cu forme dansate și prelungi — intitulata « In vînt ». Cîteva reliefuri compuse pe rotund au o grafică cursivă de structură decorativă.
Atît sculptura Iul Arnold cît și pictura lui Rosenhauer sînt mărturii ale unei strădanii artistice de merit șl sînt primite cu interes de publicul nostru, care recunoaște în lucrările celor doi artiști germani filiere tradiționale >i rezolvări realiste ale unor teme general umane, Interesante și viabile.
ILEANA BRATU
PETRE BALOGH Șl ANGELA BALOGH

Nu voi spune o noutate afirmînd cã o expoziție personală constituie un examen, fiindcă aici, mai mult deck în participările la expozițiile colective, artistul își evidențiază atît aria preocupărilor, cît și nivelul realizărilor sale. Sub acest aspect, cel de al treilea « examen > al lui Petre Balogh mi se pare strălucit. Nefurat de voluptățile formei sau de magia modelajului, opera lui reflectă o serioasă și, pe alocuri, matură problematică. Petre Balogh își trăiește epoca ludd și se străduiește să-i închine opera.
în recenta sa expoziție am putut distinge trei grupe de lucrări. Mai întîî sculptura concepută ca obiect decorativ, aptă de a împodobi interioarele moderne. Majoritatea sculpturilor din această categorie, « Perla», «Crenguță », « Rod », «Nud » etc.» sînt din lemn, material

obișnuit, familiar și, prin virtuțile lui, cald și intim. Petre Balogh nu renunță la realism, înțele-gind prin acest termen redarea subiectului prin plas
tica trupului omenesc. Cu specificarea că ambiția artistului fiind aceea de a « face » un obiect de artă « frumos », el stilizează trupul pînă la elementele sale esențiale, păstrînd reale doar proporțiile ; subiectul astfel conceput, artistul îl înscrie în spațiu, dîndu-i un aspect de vignetă sau de desen geometrizat, înnobilat de materialul pe care, ca un foarte bun meșteșugar — fie că este vorba de lemn, de metal sau piatră—îl cunoaște perfect și știe să-i păstreze intact și sugestiv virtuțile. Sculptura de acest gen din expoziție (care depășește rareori 100 cm înălțime) reușește să fie ceea ce vrea artistul ; un obiect plăcut, frumos, cu care omul să-și împodobească interiorul. Firește că, renunțînd la ceea ce Rodin numea o caracteristică a vieții : spirala (« orice viață izvorăște dintr-un centru și se desfășoară în spațiu ca o spirală»), și folosind în compozițiile sale doar desfășurarea pe verticală și orizontală, Balogh își îngustează poslbili-
634
tățile de expresie. Lucru pe care artistul îl simte sau îl știe. El abordează rar portretul și de cele mai multe ori, tocmai pentru un plus de expresie, apelează la procedee folosite de școala expresionistă germană sau maghiara: mîini înălțate sau încrucișate - pentru a reda elansarea sau frămîntarea - ori prin tăieturi acute obține umbre — la ochi sau gură — pentru a ne reține privirea.

Cu aceste limite, statuara propriu-zisă din expoziția lui Fetre Balogh atestă un real talent, multă dragoste față de om și constituie pași mari și siguri în evoluția sa de sculptor.

O a doua categorie de lucrări ni-l arată pe artist preocupat de a găsi noi valorificări ale folclorului. Deși reduse ca număr, aceste lucrări merită toată atenția, întrucît pe lîngă faptul că se înscriu pe linia încercărilor de acest gen întreprinse de majoritatea sculptorilor din generația lui, ni-l arată pe Petre Balogh constant în preocuparea sa de a nu părăsi nici în acest caz redarea subiectului prin trupul sau chipul omului. Evident, stilizarea e împinsă aci mult mai departe. Formele inițiale, coloane cioplite, picioare de mese, spătare de scaune, care constituiau punctul de pornire, sînt reconcepute, căiate și asamblate oarecum totemic, ca în cazul « Motivului folcloric IV » : un cap de bărbat sugerat de forma alungită a scîndurii în care două găuri închipuie ochii, continuat printr-o coloană pe care tronează un cap de femeie cu o coroniță în creștet înțelesurile sînt aici tulburi, totemice, dar cum obiectul în întregime își păstrează frumusețea (forma plăcut stilizată și materialul atent finisat), încercarea mi se pare demnă de a fi continuată de artist.

A treia categorie de lucrări din expoziție ni-l arată pe Petre Balogh preocupat de arta rnonumental-decorativă, preocupare pe cît de modernă pe atît de comună sculptorilor contemporani. Decorarea spațiilor sau clădirilor publice, ele însele cu un specific arhitectural ne mai întîlnit, reclamă din partea sculptorului găsirea unor forme noi, sintetice, care să transmită de la prima vedere ceea ce a avut de spus. Și aici Petre Balogh păstrează uneori trupul omului ca schemă a subiectului, ca în «Știința și arta», prefigurate în două trupuri, de bărbat și femeie, contopite stilizat și dansate în spațiu ; dar cel mai adesea ei renunță la elemente umane, pentru a folosi fie clasica, aș zice, coloană brâncușiană — evident într-o interpretare proprie — ca în cazul « Proiectului de monument pentru Galați », fie forme de sinteză

ca în cazul monumentului închinat energiei nucleare: un enorm semn de exclamare realizat din
metal șlefuit, element bine găsit ce sugerează atît suplețea cît și forța teribilă a acestei noi energii, în toate aceste lucrări, Petre Balogh are predecesori. Originalitatea sa nu constă în modul de a pune problema, ci in felul de a o rezolva ; unde mi se pare deocamdată unic la noi e în ceea ce aș numi arhitectură plastică. Pînă azi nu cunosc vreun sculptor care să fi expus lucrări de acest gen, asa cum face Petre Balogh. Clădirea radioteleviziunii care, în mare, ar reprezenta două trupuri extrem de stilizate, înlănțuindu-se în spațius mi se pare demnă de semnalat, fie ca o realizare posibilă, fie ca un punct de pornire pentru noi încercări de plastică spațială, capitol cu totul nou în preocupările lui.
Angela Balogh e o artistă sensibilă, destul de cunoscută ca grafician si ilustrator de carte. Editura Tineretului a scos 16 cărți ilustrate de dînsa, dintre care amintim, ca realizări deosebite: « Brădița din pădure», «Casa cu comori», «Vreau să trăiesc». De asemeni, Angela Balogh a fost prezentă cu regularitate în expoziții colective cu lucrări de grafică de șevalet, mai ales monotipuri. Surpriza acestei prime expoziții personale o constituie noua ei preocupare: țesăturile de rafie. Cele 15 covoare expuse (dintre care doar 3 erau din lînă) constituie o adevărată surpriză nu atît prin materialul pe care l-a folosit, cît mai ales prin realizarea lor artistică. Rar mi-a fost dat să văd atîta gingășie și farmec coloristic asociat cu un desen fin și limpede. Covoarele Angelei Balogh sînt o veritabilă lecție de felul cum pot fî folosite la maximum calitățile rafiei : fir nesuplu, sticlos, dar care absoarbe și redă cu strălucire colorantul. O învățătură a lucrărilor sale, de ordin tehnic, pare a fi aceea că un covor de rafie se cuvine a avea dimensiuni mici ;
(urmare în pag, 6Ĩ9)
ANGELA BALOGH : Vara — țesătură
PETRE BALOGH: Motiv folcloric — lemn de stejar
PETRE BALOGH : Știința și trta — plumb
JULES PERAHIM
JULES PERAHIM : Placă decorativă — ceramică
JULES PERAHIM : Vase — porțelan, teracotă
JULES PERAHIM: Păun — ceramică

Cred că nu ar fi tocmai potrivit a vorbi despre ceramica fui Perahim judecînd-o ca opera unui cera-mîst, ci mai curînd despre o nouă expresie a sa, concretizată în ceramică.
Vorbind de mari personalități, nu știu în ce măsură principiile fundamentale ale unei discipline (respectiv ceramica), pot constitui criterii unice de apreciere în ceea ce privește operele lor. în ce măsură porumbelul transpus pe un tablou ceramic sau aceiași saltimbanci grafici reproduși pe o tapiserie la Lausanne devin nule din punct de vedere artistic datorită neînțelegeri» materialului cînd este vorba de Picasso? ! Cred că numai timpul poate hotărî. Aceste lucruri, fie exprimate cu ajutorul ceramicii, fie cu cel al tapiseriei, nu pot fi contestate ca realizări de bună calitate din mai multe motive: mai întîi, pentru că ele reprezintă niște viziuni ce transmit emoții pline de poezie; apoi, pentru că noutatea conținutului exprimat prin mijloacele ceramicii, deși industrial desuete, devine o calitate ce atestă un mare rafinament tocmai din această pricină. Decorația peste glazură nu este ceva nou în ceramică, după cum nici chiar procedeul muierii bucățelelor de sticlă ce dau acele prețiozități de podoabă ;

dar folosind aceste mijloace tun escute ce definesc faianța sau porțelanul în gîndirea obișnuită, Perahim face altceva, ceva care vădit emo
ționează. Perahim, împotriva impresiei specialiștilor moderni, că decorația peste glazură nu mai poate spune nimic, de la chinezi încoace, dovedește că ea poate exprima, cu succes, idei noi. împotriva concepției că decalcomania este un procedeu industrial fără valoare, el demonstrează contrariul, obținînd efecte nebănuite. Luster-ul sau glanțul de aur, atît de vulgare pe ceștile industriale, capătă adîncimi magice atunci cînd artistul crează cu ele atmosfera personajelor sale himerice.

Farfuriile sau platourile patrate, așa cum le-a găsit în fabrică, devin suportul ideal pentru ideile lui, deoarece ele ne sînt cunoscute și nu ne atrag atenția, fiind astfel alese îneît decorația să trăiască exclusiv.

Perahim nu face confuzii. Fie că este vorba de a comunica un conținut exprimat în felul lui, fie că este vorba de a inventa anumite forme, el se exprimă clar. Formele albe de porțelan montate pe fond negru mat nu trezesc nici o îndoială. El nu vrea să atragă atenția asupra unei materii noi sau să facă vreo altfel de apropiere între suport și suprafață pentru că nici nu îl interesează acest lucru. Ceea ce îl interesează, este expresia unor forme pure ce nu au nevoie de nici o decorație, simple, elegante, prezentate, ca și platourile de faianță, într-un material cunoscut, porțelanul alb cu glazură strălucitoare.

El dovedește, prîntr-o astfel de poziție, utilitatea unei forme expresive și a unor obiecte de decor, fie că e vorba de platouri, farfurii sau plăci de perete cu caracter grafic definitiv.

Expoziția lui Perahim este importantă și prin faptul că aceste lucrări au fost executate nu acasă, ci în fabrică, unde artistul a sesizat erorile flagrante ce se comit în privința decorației manuale industriale. Lucrînd în fabrică, el a produs o efervescență în rîndul creatorilor de aci, a demonstrat că frunzele de viță, strugurii, macii, portretele nu mai au ce căuta pe serviciile faianței de la Sighișoara. Fără a-l imita, creatorii din industrie sau alții trebuie să se gîndească că o farfurie, fie că e vorba de a mînca în ea, fie de a o expune în vitrină sau pe perete, poate exprima ceva, prin formă și decor, care să reprezinte personalitatea artistică și să merite subtitlul «făcut de mînă». Căci lucrările de ceramică ale lui Perahim merită într-adevăr acest subtitlu, ele sînt realizări de valoare, îl reprezintă, iar Industria ar putea chiar reproduce unele exemplare. Apropierea de spiritul artei noastre populare, realizată, bine înțeles, conform viziunii sale artistice, ar fl conferit, fără îndoială, caracterului grafic al operelor sale și o legătură mai proprie cu specificul ceramicii,

PATRICIU MATEESCU

AL V-LEA SALON INTERNATIONAL DE ARTĂ FOTOGRAFICA

log. 5YLVIU COMĂNESCU

La al V-Iea Salon de Artă Fotografică al României, mai muk decît Ia celelalte, se putea remarca diversitatea limbajului fotografic — acest limbaj de circulație internațională pentru înțelegeiea căruia nu este necesar dicționarul.

Expoziția, deschisă tuturor ideilor, a prezentat publicului deopotrivă stadiul dezvoltării artei fotografice pe măsura mijloacelor sale, ca și elementele estetice caracteristice artei țărilor participante. S-au putut, de asemeni, compara principalele funcții ale fotografiei ca artă, ca și diferitele concepții artistice ale fotografilor amatori și profesioniști din întreaga lume.
Lucrările juriului s-au efectuat, în mod evident, în funcție de aceste obiective, și a trebuit să se selec
ționeze astfel lucrările, înеît prin ele privitorul să își poată răspunde la: ce reprezintă fotografia; ce încercări se fac în fotografie ; ce intenții pentru viitor are fotografia?
De la început trebuie remarcat faptul că este relativ ușor să deosebești fotografiile excelente de cele slabe sau mediocre — și practica selecționării lucrărilor constituie o dovadă în acest sens — dar greutatea apare atunci cînd, din cele mediocre, trebuie alese totuși acelea care pot să reflecte cît mai bine problemele amintite. Situația devine și mai dificilă, cînd trebuie să distingi între lucrările excelente, pe cele care merită titlul de « primele », și să Stabilești în continuare o ierarhizare suficient de precisă pentru restul operelor. Cînd fiecare fapt sau fiecare eveni-
ment din lumea largă este discutat, apreciat și comentat de foarte multi și deseori în contradictoriu, este firesc ca și fotografiile din salon, oglindă artistică a evenimentelor și a faptelor cotidiene, să trezească nenumărate opinii. Dincolo de rigorile obiectivității, nu e cu putință să nu ții seamă de factorul subiectiv care intervine în aprecierea juriului și, cu atît mai mult, în aprecierea criticilor de artă. Dacă subiectivismul unui juriu este mult atenuat de faptul că e puțin probabil ca toți membrii lui să aibă, aceeași înclinare către un anumit factor al fotografiei, subiectivismul criticului se manifestă în toată amploarea. Cum pentru comentarea și analizarea unei fotografii artistice nu există — și nici nu trebuie să existe — o rețetă precisă, este firesc ca aprecierea critică — indiferent cine o formulează — să nu reprezinte valoare de etalon. In această situație, diversitatea criticii ar dispare, iar arta fotografică, în ansamblu, ar fi prejudiciată, fiindcă ea există și se manifestă tocmai prin varietatea el.
Fotografia propriu-zisă nu este evenimentul pe caro îl reprezintă. Ea constituie o abstracție de al doilea grad, subiectul «văzut» direct implicîhd tocmai abstracția de gradul întîi. Examinarea fotografiei
4
CONSTANTIN HACA (România) : Dantelă de oțel
HANS LECHNER (Austria): Cine cîntă fals aici?
BOJOVIC STANOJE (Jugoslavia) : Țărani
propriu-zise — interpretarea personală, individuală — este al treilea grad de abstracție. Un întreg proces de abstractizări distanțează, astfel, opera de sursa ei de inspirație, cu toate că fotografia este, în sensul reflectării, al redării fidele, cea mai realistă dintre arte.
Cînd în Jurul unei fotografii apar opinii divergente, aceasta constituie un fapt pozitiv: artistul fotograf are posibilitatea să selecteze opiniile care îi servesc și care se potrivesc viziunii sale.
Fotografia, înainte de toate este o artă populară, datorită răspîndirii ei printre milioane de oameni care o practică, dar o bună fotografie artistică rămîne totuși greu de realizat.
Remarca luí Boileau, « Mais l’art est difficile ! », rămîne valabilă și în fotografie, în ciuda perfecționării și simplificării tehnicii

fotografice, fiindcă în spatele aparatului se află omul, el fiind creatorul imaginii artistice și nu aparatul care o înregistrează. Viziunea artistului fotograf trebuie să fie instantanee ca și luarea imaginii propriu-zise ; trebuie să sesizeze momentul și simultan, am putea spune, să fixeze aspectul mobil al celei de a patra dimensiuni, trans-ferînd-o în a cincea. Aceasta este una din principalele
JEAN DIEUZAIDE (Franța): Duna
GIANNI RANATI (Italia) : Forme
diferențieri dintre un fotograf obișnuit și un artist fotograf. O ilustrare în acest sens o oferă reușita imagine «Cine cìnta fals aici? » a austriacului Hans Lechner. în adevăr, calitatea acestui moment de fotografiere depinde strict de intensitatea percepțiilor și reacțiilor fotografului. Anallzînd procesul, acesta se poate descompune astfel : apariția evenimentului ; șocul vizual; elaborarea Imaginii mintale; reacția semantică ; reacția fotografică.
Cînd toate acestea sînt ignorate, fotografia artistică poate apare numai datorită întimplărll, or, în fotografie, artistul trebuie să fie conștient de anumite legi. Uneori intervenția fotografului poate fi efectuată înaintea luării imaginii și atunci este de ordin mintal, vizual (punere în cadru, regie, etc.), sau după aceea, în acest caz fiind mai ales de natuiă tehnică (în timpul developării sau procesului pozitiv), slujind, însă, tot scopul artistic (de a scoate din clișeu chintesența subiectului fotografiat). Imaginea italianului Gianni Ranati, cu titlul « Forme», este, din punct de vedere al intervenției «înainte », una din cele mai reușite. Regia compozițională remarcabilă pune în evidență formele spațiale, structura și plasticitatea unui banal subiect fotografic surprins într-o lumină obișnuită.
Fotografia artistică din salonul de la București a fost prezentă sub toate formele de exprimare, începînd chiar de la fotografia de epocă și pînă la fotografia abstractă. Intre aceste două limite se înscriu roate celelalte. în unele din imagini, abstractul apare numai ca un pretext, lucrarea fiind totuși deosebit de reală. Din această categorie se remarcă imaginea Intitulată «Arhitectură 65 », în care «casa », locuința omului modern pare abstractizata. Autorul — fotograful vest german Frank Lothar Hohle — mînuînd cu o deosebită îndemînare suprafețele de alb, cenușiu șl negru, reușește însă prin geometrizarea în linii simple, să o scoată din domeniul abstractului. Compoziția rîgu-toasa, pe coordonate carteziene, se înscrie parcă în sistematizarea logicii matematice a tehnicii vremurilor noastre.
Este de observat că în marea majoritate a fotografiilor, autorii lor, pentru a transmite mesajul artistic, s-au folosit de mijloacele specifice de exprimare ale fotografiei, șl mai puțini sînt cei care au împrumutat cîte ceva de la pictură sau grafică. Faptul acesta constituie o trăsătură pozitivă a salonului.
л Tehnicile de laborator, de altfel bine reprezentate în salon (ca solarizărl, separații de tonuri, relief, rastere șl altele), au un valoros exponent, poate cel
(urmare tn pa$. 650)

Expoziția crează pentru fiecare sală și fiecare tematică o luminozitate specificași o atmosferă caracteristică, factori ce pun mai mult în valoare plastică operele de artă*

Whisler îmbogățesc valoarea artistică a volumului : portretul în acvaforte al lui Mallarmé, al soției lui Whisler și al Genevievei Mallarmé. Volumul se încheie cu un index de nume proprii.
E. M.
BISS I È R E : JOURNAL EN IMAGES, Introducere de François Mathey Paris, Herman, 1964, 146 pag.
Colecția «Temps et culture » debutează, în noua sa formă, cu o carte interesantă care a constituit un remarcabil succes editorial în Franța: Jurnalul în imagini al lui Bissière.
Marele premiu onorific al Bienalei din Veneția (1964) a adus în actualitate opera lui Bissière, străină noțiunilor de curent sau școală. François Mathey, cu multă discreție, ne prezintă viața și activitatea acestui om curios, care după 1939 a trăit retras, undeva, în provincie. Albumul ne oferă « un buchet din ultima sa recoltă artistică » ; nu sînt tablouri «în sensul pompos al cuvîntului, ci numai imagini colorate, în care fiecare ne putem agăța visele ». Prețioase sînt de asemenea textele originale ale pictorului, în versuri sau proză.
Dintre articolele de prezentare a muzeelor pariziene, publicate de revista «L'OEIL», nr. 127–128, semnalăm pe cel consacrat de Pierre Quoniam Muzeului de antichități naționale din Saint-Germain-en-Laye. în cadrul muzeului, s-a deschis, anul acesta, o expoziție a colecțiilor galo-romane și merovingiene. Printre exponatele cele mai interesante, se remarcă statuile divinităților clasice galo-romane și, mai ales, mozaicul descoperit la Saint-Romain-en-Gal, unde figurează sub formă de calendar principalele activități rurale.
Ceea ce atrage în mod deosebit este felul original de prezentare a obiectelor de artă, Arhitectul André Hermant a obținut, prin asocierea unor tuburi fluorescente, o lumină difuză, dirijată prin reflectoare reglabile» Pentru vitrine s-a realizat un fond translucid ancastrat în panouri de sticlă care dublează ferestrele.
EEM ANS (M) – BRUEGHEL DE VELOURS –PARIS-BRUXELLES, Medens, 1964, 88 pag., 56 reproduceri, 11 planșe în culori
Așa cum se exprimă în concluzie autorul cărții, lectorii care parcurg aceste pagini au marea delectare de a-și arunca ochii pe tablourile (în alb-negru și în culori) ale « unui artist capabil să picteze paradisul terestru cu aceeași ușurință cu care pictează o uliță de sat sau un vas cu flori ».
Jan Brueghel, zis Brueghel al Catifelelor, al doilea fiu al lui Pieter Bruegel Bătrînul, fără să atingă celebritatea tatălui său, a fost totuși un nume de seamă în arta flamandă, la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul celui de al XVII-lea.
M. Eemans, după ce trece în revistă principalele etape ale vieții artistului, relevă în mod special raporturile sale de prietenie și de colaborare cu Rubens, prezentate sub diferite aspecte.
Cartea are însă o încheiere echivocă: autorul ezită să clasifice pe artist într-un curent sau într-o școală.
CORESPONDANCE MALLARMÉ-WHISLER.
(Corespondență Mallarmé-Whisler, depistată, clasată și adnotată de Cari Paul Barbier).
Paris, Nizet, 1964, 307 pag. + 7 planșe
Cari Barbier este cunoscut prin lucrările sale despre Mallarmé ; în ultima sa carte a adunat una din cele mal pasionante corespondențe, aceea dintre Mallarmé șl Whisler, subliniind prin comentarii marea lor prietenie.

Corespondenţa reproduce cu cea mal marc fidelitate originalul ; luăm astfel contact, chiar prin facsimile bine executate, cu ortografia curioasă a Iul Whisler, Numeroase planşe în afara textului din creaţia Iul

DUPĂ ABSTRACŢIONISM LIRIC, INFORMAL, NOUL REALISM Şl POP-ART, DIN NOU PASIUNEA PENTRU OM

Revista «ARTS», nr. 1014/1965, publică părerile unor artişti din generaţia tînără despre probleme actuale ale plasticii contemporane.
PIERRE CABANNE observă în articolul preliminar al anchetei că experienţele, căutările divergente, explorările în toate direcţiile, prezente în plastica ultimilor 20 de ani, dezvăluie cu certitudine slăbirea interesului pictorilor tineri pentru arta abstractă. Abstracţionismul a reprezentat o etapă ; i-a făcut să reflecteze şî i-a ajutat să meargă mai departe de oglindă, scrie Pierre Cabanne.
PIERRE RESTANT constată că arta de « revoltă » a dispărut, că vîrsta de aur a picturii informale s-a sfîrşit. Acest sfîrşit nu înseamnă nici uitarea maeştrilor, nici aceea a valorilor permanente. Realismul actual, optimismul actual al artei este fondat pe noile descoperiri ale ştiinţei şi pe viitorul unei ere industriale inedite. De aceea, arta de actuală avangardă — pretinde Restany — nu mai este o artă de « revoltă », ci de « participare ».
OTTO HAHN, critic consecvent al pop-art-ului, îşi pune întrebarea: «de ce se pictează»? Ajunge la această întrebare observînd că unul din neajunsurile picturii actuale occidentale constă tocmai în faptul că mulţi pictori nu ştiu de ce pictează. Din această cauză, ei încearcă să mascheze vidul de conţinut al imaginii înlocuind anecdota — în mod greşit socotită element de substanţă al picturii realiste — cu sensul unui expresionism morbid, sau îl integrează spiritului arhitecturii. Dar arta» remarcă Otto Hahn, nu povesteşte nimic î ceea ce este important la Rubens nu este ceea ce povesteşte artistul despre Maria de
$41
Medieis, ci ceea ce « este » Rubens însuşi : concepţia sa despre lume, personalitatea sas emoţiile, sensibilitatea, bucuria sa care se traduce prin forme şi prin culori.
Criticul J. CLARENCE LAMBERT se ocupă îndeaproape de tinerii pictori francezi în ansamblu, pe care îi apreciază. « Arta este în continuă schimbare, spune eL Arta nu este altceva decît suma operelor de artă. Cînd apare o capodoperă, suma se modifică. Este o simplă schimbare, sau o reînnoire ? Raportată Ia trecut sau Ia prezent? Schimbare estetică sau socială ? Din partea mea — conclude criticul — pun înainte de toate un singur criteriu: invenţia. Eu cer artei să-mi arate cum se inventează şi să inventeze fără încetare lumea»,
De formaţie literara, tînărul pictor GILLES AIL-LAUD îşi expune crezul: Tabloul trebuie să fie un discurs. Sîntem în situaţia în care arta a pierdut relaţia sa esenţială cu realitatea. Cucerindu-şi autonomia, ea s-a închis, nu mai este deschisă spre nimic şi încetează să mai fie un limbaj care vorbeşte. Dar arta trebuie să aibă influenţă asupra societăţii, asupra spiritului, trebuie să fie un limbaj eficace. Pictînd, eu încerc să spun ceva şi tot discursul meu vizează să transforme lumea.
AGAM, tînăr pictor premiat la Sao Paulo în 1963 pentru <5 încercări artistice» : Arta nu este numai un apel la frumuseţe. Este expresia realităţii pe care fiecare artist o simte. Dacă artistul nu o exprimă, arta ramine o simplă reprezentare decorativă.
BELLGARDE, tînăr pictor abstract, pasionat de culori, deţinînd premiul Franţei la Bienala de la San Marino 1965: încerc să utilizez culoarea

în ajutorul omului. Prin g typogramele» mele, mă apropii de viața intimă a omului «enervat» de societate. Ele îi întind o oglindă.
I. B.
La « Muzeul de artă modernă » din Paris s-a deschis o amplă retrospectivă «Bazaine», cuprinzînd 100 de picturi, 80 de desene, trei mozaicuri și o suită de vitralii. Concomitent, Galeria Bongers l-a prezentat acuarele din perioada 1947—1952.
Revista « ARTS » publică» într-unul din ultimele sale numere» un Interviu cu Bazaîne, realizat de Pierre Cabanne. Reproducem cîteva din declarațiile Iul Bazaîne, semnificative pentru crezul său artistic:
« Cu cît înaintez, cu atît mai mult caut să ajung la o construcție care să fie viața însăși, dar care să nu fie vizibilă; în fond la Rubens există această viață extraordinara a tușei — fiecare tușă are viața ei proprie, este inventată, iar totalitatea crează realitatea. Tocmai aceasta mă pasionează la el ».
« . . .Sînt profund solidar cu tot ceea ce mă înconjoară și sînt cu totul împotriva unei abstracțiuni care ar întoarce spatele naturii . .. Cînd abstracționiștil vă spun: «S-a terminat cu natura», asta mă face să rid, pentru că, cu cît o privești mai mult, cu atît natura îți apare mai imensă și mai insesizabilă ».
« Bine înțeles evoluezi, și marele pericol care te pîndește este un fel de uscăciune. în expoziția mea există momente în care mă apropii oarecum de o abstracțiune descărnată, sistematică, un impuls, cred, al inconștientului ; cred însă, că viața în natură îți ajută să-ți revii și să scapi de sistematizări . . . Cunoașteți vorba lui Braque: «Trebuie ca pictura să conțină o idee ». în fiecare zi îmi dau seama de acest
*
adevăr ».
C. P.
GUILLAUME APOLLINAIRE: MÉDITATIONS ESTHÉTIQUES. LES PEINTRES CUBISTES (Meditații estetice. Pictorii cubiști. Text prezentat și adnotat de L. C. Breunig și Y. CL Chevalier).
Paris, Hermann, 1965, 192 pag. + ilustrații
Este un lucru cunoscut că în 1913 Apollinaire a tipărit o carte de meditații estetice asupra pictorilor cubiști în fruntea cărora trecea pe Pablo Picasso și Georges Braque. Cartea, deși a stîrnit vîlvă, nu e cunoscută îndeaproape și nici înțeleasă în mod just. Ceî doi universitari francezi împlinesc astfel prin ediția de față un vechi deziderat. Această ediție critică, întocmită cu exigență șl gust, debutează printr-un studiu documentat în care se evidențiază rolul poetului în Istoria cubismului șl în mișcarea artistica din epoca sa. Studiul cuprinde multe date asupra vieții poetului șl dă o bibliografie completă a temei. Cartea se prezintă bogat Ilustrată (un desen în creion de Juan Gris, două portrete alo Iul Apollinaire — unul de Modigliani și altul de Marie Laurencin — două desene de Picasso — un autoportret inedit din 1905 și altul, la masă cu Apollinaire, din 1918).
E. M.
MOZAICARII DIN RAVENNA
Sub titlul « La Ravenna se învață arta mozaicului », academicianul francez Daniel Rops, într-un articol publicat în revista «JARDIN DES ARTS», după ce parcurge bazilicele acestui vechi și renumit centru artistic, prezintă școala de mozaicuri bizantine de pe iîngă muzeul orașului, condusă de artistul erudit M. Sialetti.

Interesant de relevat este felul cum se lucrează și se reproduce acolo mozaicul « à l'antique ». în Franța și, în general, în Europa modernă se folosesc plăcuțele smălțuite fabricate în serie, aranjate invers, peste care se toarnă mortarul de cimentare, ceea ce poate să ducă, adesea, la un efect de platitudine. La școala de mozaicari din Ravenna, elevul este deprins, ca și în antichitate, să detașeze el însuși, cu lovituri de ciocan cu muchie, din blocuri de piatră sau de sticlă, plăcuțele numite tessere. Aceste elemente sînt plasate direct în masa de mortar, aranjîndu-se pe față, nu pe dosul lucrării. în felul acesta se evită uniformitatea plăcuțelor de fabrică, mult prea egale, și monotonia ansamblului. Aparența de mozaic vechi provine tocmai din relativa inegalitate a tesserelor, reproducînd efectul fascinant al mozaicurilor primitive.

Ceea ce îl frapează și îl îneîntă pe Daniel Rops cînd vizionează mozaicurile din secolele V și VI ale erei noastre din bazilica San Vitale sau din mausoleul
Galici Placidia de pildă, este tocmai modernitatea
acestei tehnici
quasi pointiliste ; efortul
tre simpli-
ficarea formelor, decantarea culorilor, simțul stili
zării revin, bineînțeles în alt stil, în arta unul Rou-
ault sau a unui Lurçat.

Concluzia: a lucra după metodele șl cu materialele folosite la Ravenna înseamnă a continua vechi și trainice tradiții, revitallzînd arta actuală a mozaicului.

LAZĂR ZAREA

VASILE CELMARE

(urmare din pag. 596)

vine dinafara țării noastre trebuie considerat «dinafară ». Printr-o concepție plastică de mai mare amploare, clădită pe aspirațiile noastre sociale și politice, trebuie să discernem și să alegem din frămîntărilc epocii, acele elemente care se ridică deasupra unor curente mărunte, avînd o valabilitate artistică universală.

Frămîntările artiștilor pentru realizarea unui limbaj plastic corespunzător epocii moderne trebuie să se împletească cu dorința lor cea mai Intimă de a exprima — așa cum se arată în Documentele Congresului al IX-lca al P.C.R. — viața șl năzuințele poporului nostru. Arta românească poate să ocupe un rol de frunte în contextul artei contemporane, numai dacă exprimă idei și sentimente specifice nouă, care să continue frămîntările înaintașilor noștri și care să poată avea o circulație universală.

C. LUCACI

(urmare din pag, 596)

folclorul, deși n-am ajuns încă în faza în care să putem spune că elementele folclorice se pot asambla cu acest cadru dat. Arhitectura devine românească numai atunci cînd se încadrează în peisajul românesc, în spațiul geografìe specific, Pericolul stă în vulgarizarea elementelor folclorice, dar prelucrarea lor într-un sens elevat, cult și modern — chiar dacă nu s-a ajuns, pină în prezent, la soluții pilduitoare — îl preocupă astăzi Intens pe oamenii de cultură șl artă. în creația sa, artistul năzuiește să se ridice de la redarea aspirațiilor semenilor săi pînă la reprezentarea sensurilor profund umane ale vieții spirituale a omului contemporan, pentru că, așa cum se

subliniază în Documentele Congresului al IX-lca al P.C.R., artistul contemporan trebuie să exprime în opera sa conținutul vieții noastre socialisto,

PATRICIU MATEESCU

(urmare din pag. 596)

de spiritul, sentimentele și ideile omului nou, însăși esența este alta. Iar dacă forma poate aminti reprezentarea arhaică, concepția neîndoios trebuie să fie una nouă, cu totul alta.

Există de asemeni orientări spre forme de expresie plastică copilărească. Este vorba de o întoarcere la esență tot în spirit retrograd, căci și copiii astăzi gîndesc altfel.

Pe o linie a căutărilor fără efecte suficiente, consider că este și naturalismul abstract. Limitîndu-se la reluarea sau reprezentarea unor elemente din natură — roci minerale, insecte, plante, pe scurt diverse structuri — artistul se rezumă la efecte superficiale și nu cred că astfel spune îndeajuns. Desigur că abstractul există odată cu natura, și predilecția pentru abstract de cînd e lumea, dar el nu-ți transmite căldură poetică dacă artistul nu l-o insuflă. Cactusul nu ține loc de floare dacă nu-l plantează omul.

Dar ca să treci peste tentațiile ușoare și aparențele înșelătoare ale artei trebuie să te pricepi. Și, înaintea publicului, artistul trebuie să știe bine acest lucru. A transmite poezia artei ține de meserie, o asemenea meserie nu exclude spontaneitatea șl sinceritatea, ci dimpotrivă.

De cîțiva ani am început descifrarea unul alfabet nou și mă căznesc să leg cîteva fraze noi. Fac întotdeauna ceea ce vreau, atîta pot și atîta fac. Știu ce am de făcut, sper ca ceea ce voi spune să fie util, clar și să mă reprezinte cu toată măsura posibilităților mele. Arta decorativă nu mai este doar artă decorativă, ceramica de care mă ocup nu trebuie să fie numai ceramică, publicul nu mai este același, Iar îndatoririle sînt foarte mari : a cunoaște cît mai mult pentru a putea transmite cît mai mult.

MIMI PODEANU

(urmare din pag. 597)

cate în mod mecanic între personajele puse acolo să Ilustreze o baladă. Ea se situează înafara specificului artei noastre, cu toate că soarele șl luna poartă în lucrarea respectivă cămăși cu motive naționale românești. Gratuitatea șl confuzia sînt străine artei noastre populare ; apariția lor în încercările de a face o artă legată de tradiție, denaturează, dimpotrivă, sensul acestor încercări.

în ce privește problema prototipurilor, a rezolvării reproducerii pe scară industrială a obiectului de artă, este bine că s-au trimis în fabrici un număr de artiști în vederea creării unor piese care să poată fi apoi multiplicate în serie, dar se pot lua și alte măsuri pentru rezolvarea unei probleme atît de complexe ca aceea a creării unei ambianțe estetice și a educării gustului public.

Pătrunderea prototipurilor de artă în marea masă a consumatorilor va reprezenta realizarea unui deziderat constant al artiștilor, acesta fiind cel mai direct mod în care artistul își poate manifesta caldul său sentiment față de omul muncii, față de viața de azi. Unicatele de artă îșl așteaptă în schimb adăpostul unei săli de artă decorativă modernă, într-una din salile muzeelor noastre, și de asemeni integrarea lor în opera de decorație monumentală în care ar fi trebuit cuprinse.

MARCEL BREAZU

(urmare din pag. 597)

Astăzi știm că valori valabile în eternitate nu există, că gradul mai mare sau mai mic de perenitate a unei opere, este în funcție de consonanța ei cu anumite condiții sociale, că gusturile evoluează și că « gloria eternă » este o iluzie.
Sînt alți artiști care vizează adeziunea unui cerc îngust de specialiști, oameni de aceeași « meserie », și care pretind că restul opiniilor este nevaloros pentru ei. Dar nu cumva în cazul acesta, aprobarea pe care o așteaptă ei, este aprobarea pentru rezolvarea unor probleme de meșteșug? Nu cumva, pe drumul acesta, se pierde interesul pentru ceea ce este mai prețios în creația artistică, interesul pentru emoția și Ideea incluse în operă, interesul pentru ceea ce, tocmai, artistul a simțit nevoia imperioasă sd exprime, folosind pentru asta Iscusința Iul de meșter? în cazurile acestea, mi se pare că, încet, încet, artistul alunecă pe panta unor « căutări » (și ce prestigiu nemeritat capătă aceste « căutări » care îl determină să tragă cu ochiul la ceea ce au făcut alții, cu succes). Asistăm atunci la făurirea unor lucrări în care impresia Izbitoare, este de lucru văzut în altă parte, la cineva la care procedeul mimat a țîșnlt spontan, pornit din
643
necesități Interioare. Nu am avut oare și la noi, In ultima vreme, expoziții «personale», care au lăsat sentimentul că pe slmcio attrnau cópU de pe reproducerile din colecția Skira, că vedeam acolo pastișe șl după Mondrlan, șl după Klce ; șl după Pollock și după Manossler — flecare dintre aceștia fiind moderni, fie acum cîteva decenii, fie în condițiile lor sociale și naționale, altoie decît ale noastre.
Dacă așa stau lucrurile, artistul care simte că are de spus ceva ce îl este propriu, ceva care răspunde unor așteptări alo vremii noastre, aici, la noi — nu este firesc oare să înțeleagă că a fi modern, înseamnă a te adresa unor oameni, caro simt nevoia unei bucurii artistice autentice, consonante cu întreaga lor structură spirituală?
Aș vrea să fiu bine înțeles. Artistul, în epoca noastră mal cu seamă, nu creează pe loc gol. El vine—șl e foarte bine că o așa — în contact cu ceea ce au adus, pentru îmbogățirea culturii umane, mileniile precedente și operele artei universale contemporane. Artistul modern este un om cult, cu ample Informatili bine asimilate, mai ales în domeniul în care își aduce contribuția lui. Poate că tocmai incultura, sau cunoștințele căpătate în graba, superficial, poartă, în bună măsură, vina pastlșărllor modernității, în opera celor mai mari artiști s-au vărsat aluviuni din tot ceea ce s-a creat valoros înaintea lor. Cine l-ar concepe, să zicem, pe Picasso, fără cunoașterea acelui « muzeu Imaginar », în care mijloacele moderne de informare au adunat și arta greacă și pe cea neagră, și Renașterea și post-lmprcslonlsmul, ți operele de factură clasică și pe cele baroce? Dar una este să cunoști cît mai mult, pentru a învăța ceea ce al de preluat șl alta este să pastlșezl, pentru a fi, cu orice preț, « modern ».
Modernitatea presupune, fără îndoială, Inovație; dar inovație pe linia ascendentă a unei tradiții naționale, care a constituit de-a lungul Istoriei exprimarea specifici a evenimentelor epocale, a năzuințelor aprinse, a luptei poporului respectiv pentru o viață mal umană, pentru fiurlrca condițiilor propice dcsallenărll omului. a regăsirii propriei Iul esențe. Iar această esență 644
umana s-a amplificat mereu prin desfășurarea obiectivă a dezvoltării societății omenești, în condițiile specifice fiecărui popor. Astăzi, această esență umană suferă transformări adînci, într-un veac în care progresele științei și revoluționarea relațiilor sociale cunosc o

amploare încă neîntîlnită în istorie. Oamenii epocii noastre așteaptă de la arta contemporană, de la modernitatea ei, tocmai expresia, în modalitate estetică, a acestor transformări adînci ale esenței lor umane, în care se înfăptuiește o sinteză deplina între universal și național.
Mi se pare că artistului autentic nu-i poate fi indiferentă — dimpotrivă ! — rezonanța pe care o au operele lui în sensibilitatea estetică a acelora care, în primul rînd, au contactul cu aceste opere. El crează pentru un public de iubitori de artă și nu de profesioniști, de oameni «du métier». Firește că acești iubitori de artă sînt presupuși a avea o educație estetică, că sînt oameni a căror sensibilitate a fost dezvoltată, printr-o cunoaștere și înțelegere corespunzătoare a limbajului artistic al fiecărei arte, printr-o cultură artistică de nivel. A fi modern ar însemna, atunci, dacă ne gîndim bine, a răspunde așteptărilor și exigențelor iubitorilor de artă contemporani cu artistul. A fi modern presupune și pentru artist obligația de a ține pasul cu această sensibilitate a epocii, în condiții istorice determinate. A fì modern — nu poate însemna în nici un caz a mima ceea ce, în alte părți și în alte condiții, a însemnat revoltă împotriva academismului, pentru a aduce prospețime, sfărîmare de norme anchilozate. De aceea a fi modern, în țara noastră, în acești ani al desăvîrșirii construcției socialiste, înseamnă a ține seama de specificul sensibilității poporului nostru, într-o etapă în care el înfăptuiește o revoluție fără precedent în istoria Iul. Sigur că noi nu trăim pe o Insulă izolată. întreaga epocă contemporană, — în condițiile uriașei revoluții teh-nlco-ștllnțlflcc, în condițiile înnoirii perpetue a limbajului artistic — îșl pune amprenta și pe sensibilitatea noastră. Nu se poate să nu ținem seama de cuceririle acestui limbaj artistic, de noile procedee do meșteșug. Mal ales, nu se poate să nu ținem seama de exigențele stilistice generale ale unei epoci, în care viața trepidantă impune laconism expresiei artistice, concentrare densă, eliminarea prolixității ; ale unei epoci în care arte noi (fotografia, cinematograful) și mijloace noi de difuzare (radio, televiziune) — impun artelor de mai veche tradiție, revizuirea vechilor mijloace compoziționale, accentuarea specificului lor. Aici se ivesc, fără discuție, probleme complexe care nu pot fi analizate în spațiul existent la dispoziție.
Dar toate acestea nu schimbă sensul răspunsului la întrebarea noastră centrală: pentru cine crează astăzi și aici, artistul ? Partidul a precizat fără putință de echivoc, că « este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri » — dar că: « Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun », Artiștii autentici nu pot să nu se identifice cu aspirațiile acestui popor, care urcă azi pe o treaptă mai înaltă a creației istorice.
în țara noastră se înfăptuiește, în epoca pe care o străbatem, educația estetică la scara întregului popor, educația estetică înteleasă ca problemă de partid și de stat. A fi modern astăzi, la noi, înseamnă a răspunde acelor cerințe pe care iubitorii de artă, educați» al căror număr crește azi la proporțiile milioanelor, le au față de creația artistică. Problema modernității trebuie deci abordată astăzi în lumina unor răspunderi mereu sporite care-i revin artistului, în orînduirea socialistă. Dacă această problemă este extrem de complexă (și ea presupune încă ample dezbateri), dacă răspunsurile, pentru a fi convingătoare și eficiente, trebuie să fie ferite de simplism și vulgarizare nu e mal puțin adevărat că ea nu poate ft pusă decît în

termenii raportului « artlst-societate ». Tocmai modernitatea autentică nu poate eluda realitatea acestui raport, dacă nu vrea să rămînă o vorbă goală, pretențioasă, dacă nu este o simplă ostentație a unor oameni dornici de a se manifesta ca « îndrăzneți », cînd în realitate nu sînt decît niște epigoni.

galeria universală

CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ A SECOLULUI XX (II)

(urmare din pag. 603)

Monee e reprezentată de « Portretul lui Camille », operă din prima perioadă de creație a artistului, și peisajul « Bărci la Honfleurs ». « Biserica din Moret » de Sisley, care face parte din bine cunoscuta serie a variantelor pictate în diverse anotimpuri, « Primăvara » lui Pissarro și micul « Peisaj cu figuri » de Renoir reușesc să sugereze în bună parte luminozitatea picturii impresioniste. Și peisajele lui Lebourg și J. Fr. Raffaeli! susțin prin lumină și culoare nota generală a sălii în care găsim integrat și pe neo-impre-sionistul Paul Signac cu «Poartă la St. Tropez».

De-a lungul coridorului de la etajul al lll-lea, plafonat cu luminatoare ce permit difuzarea luminii de zi și a celei artificiale, e orînduit un valoros ansamblu de arte decorative și sculptură franceză. Pe lîngă unele lucrări de mici dimensiuni, teracote și bronzuri, medalioane și basoreliefuri, predomină statuara de dimensiuni mari. Sistemul de expunere a folosit în modul cel mai judicios, multe din elementele existente ale vechii arhitecturi interioare: nișe, console, coloane, pentru a obține o prezentare sistematică și în același timp de calitate estetică. Regăsim aici sculpturi de Clodion, Houdon, Carpeaux și Dalou ; medalioanele lui Préault, chipul «Marsi-liezei » de Rude, și cîteva grațioase portrete de femei ale lui Carrier-Belleuse și Boucher. Dar ceea ce dă nota majoră acestei galerii de sculpturi sînt operele lui Rodin și Bourdelle. « Vîrsta de bronz », «Primăvara» și «Sărutul» sînt printre cele mai cunoscute opere ale lui Rodin. Provenit direct din atelierul artistului, studiul pentru statuia Evei, turnat în ghips, în perfecte condiții de păstrare, este expus într-o vitrină cu pereții de sticlă. Bourdelle e reprezentat printr-un închegat ansamblu : bustul în marmură al Iui Anastase Simu și al soției colecționarului, cele două compoziții, « Heracles încordîndu-și arcul » și « Centaur murind », și dramaticul cap al lui Beethoven. De pe fundalul neutru al peretelui ce închide acest lung coridor, se detașează statuia de mari dimensiuni « Pomona », înscrisă în spațiu în conture unduioase și ferme,

între sălile de artă franceză și cele destinate artei orientale șl extrem orientale, se găsește sala de

artă rusă. Cîteva frumoase icoane din secolele XV— XVIII sînt expuse în vitrine și pe pereții nișei în care se află plasat în centru epitaful lucrat în anii 1600— 1601, în fir de aur și mătase, pentru Boris Gudunov. Dintre portretiștii ruși din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XlX-lea, lui Borovikovskl îl este atribuit portretul de gală al Ecaterinei a ll-a. Cele două portrete executate de Tropinin se înscriu în stilul epocii de maturitate a acestuia. Cunoscutul pictor de peisaje și marine Aivazovski este reprezentat cu trei lucrări printre care marea pînză « Naufragiul ». Tabloul lui Repin « în pajiște », cele două peisaje de Levitan, un frumos « Portret de femeie » de Serov și dinamica compoziție «Dans rusesc» de Maleavin, alături de alte lucrări de diverși artiști, compun colecția de pictură rusă de la sfîrșitul secolului al XlX-lea șl pînă la Marea Revoluție din Octombrie. Din opera sculptorului Antokolski

sînt expuse două reducții în bronz ale cunoscutelor sale lucrări « Cronicarul Nestor » și « Mefisto ».

Pentru a încheia cronologic colecția de artă universală, un număr de opere de pictură și sculptură sînt expuse pe palierul de la etajul II și pe palierul de la mezanin, pe unde vizitatorii se întorc și coboară scările spre ieșire. Se află tablouri ce aparțin picturii germane și maghiare din secolele XIX–XX – printre care Wintterhalter, Liebermann, Lenbach, Benczur și Munkacsy. Din arta sovietică, lucrări de sculptură de mari dimensiuni sînt plasate la etajul II : replica în bronz a sculpturii lui I. D. Șadr « Bolovanul, arma proletariatului », monumentalul chip al lui Lenin de V. Pinciuk, bustul lui Kirov de Tomski și portretul compozițional al aviatorului erou Castello de Bembel.

Sala XX cuprinde, într-o concentrată expunere, lucrări de artă contemporană din Uniunea Sovietică, Franța, Italia, Belgia, Polonia, Cuba, cu care se încheie circuitul galeriei universale.

Urmînd itinerarul obișnuit al galeriei universale, ne-am străduit să facem o prezentare succintă, oferind vizitatorului perspectiva largă a valorosului tezaur de artă universală al muzeului nostru.

(urmare din pag. 613)

vag și general. A-l socoti pe pictor printre post-impresioniști este just, dar iarăși fără diferențierea specifică. între post-impresioniști, mai ales între cei trei mari pictori uneori denumiți astfel : Van Gogh, Gauguin și Cézanne, există deosebiri categoriale și chiar opoziții. Van Gogh este părintele expresionismului modern, Gauguin un clasic cu tendințe neo-primitiviste, iar Cézanne un neo-clasic cu preocupări constructiviste. Toți trei, după experiențe impresioniste, au ajuns la expresii atît de complexe și originale îneît este anevoios a-i cuprinde sub o denumire deplin caracteristică. De altfel, marii creatori depășesc adesea stilurile, curentele, școlile în care s-au manifestat, ei înșiși fiind o lume, un stil, un curent. Nici Luchian și nici Brâncuși, cum nici Pallady și Petrașcu nu pot fi lesne cuprinși într-un curent.

Că Luchian are în opera sa – în genere, de ținută clasică și de un puternic realism – elemente expresioniste ne-am dat seama cercetînd mai ales autoportretul « Un zugrav » și unele tablouri cu flori. Că Pallady și Petrașcu au și ei elemente expresioniste, de asemenea, ne-am convins, precum că Ressu și Iser nu pot fi explicați fără induritile constructivismului cézannian, precum Dărăscu fără impresionism și fovism.

Cum curentele acestea – în special expresionismul și constructivismul – au avut un rol în formarea și exprimarea unora dintre marii noștri creatori, ele trebuie deliniate, mai ales că posedă multe diferențieri în funcție de culturile și personalitățile ce le-au folosit, după ce și-au făcut apariția în anumite locuri, la anumite popoare, în anumite condiții social-Istorice. De aceea, sînt necesare unele explicații și considerații asupra cézannismului șl expresionismului, pentru a putea vedea mai limpede rolul acestor tendințe și curente în sinteza unora dintre marii noștri artiști.

CONSTRUCTIVISMUL CÉZANNIAN ȘI EXPRESIONISMUL

Prin soluțiile plastice la care a ajuns, după o îndelungata șl patetică luptă cu sine și cu lipsa de înțelegere a unei mari părți din lumea artistică, Paul Cézanne a înlăturat neajunsurile impresionismului și a deschis căi noi de expresie, ce au devenit apoi Importante curente în arta secolului nostru. Felul său de a vedea realitatea și de a o picta a constituit o viziune, un stil, o metodă poate mai importantă chiar

decît cele ale Impresionismului, pentru că, păstrînd ceea ce era valoros în impresionism, a continuat astfel spiritul de înnoire și, totodată, a inventat un limbaj plastic încă mai complex și mai rodnic.

După fazele de contact cu romantismul și cu impresionismul, Paul Cézanne (1839–1906) a renunțat la formele convulsive, baroce, ca șl la multe din procedeele impresioniste (tușe mici, divizarea tonurilor, jocul nuanțat al luminii, prezentarea aparențelor sau înfățișării lumii, prin învelișul de lumină șl culoare), pentru a reda realitatea în consistența ei structurală, readucînd deci în pictură ceea ce nesocotise Impresionismul, După cum se știe, impresio-niștii valorificaseră aspectele de lumină și culoare ale naturii, neglijînd configurația fizică, materială, structurală a lumii. Fără a înlătura sau sărăci cumva vibrația colorlstlcă a lumii, — Cézanne este și un mare colorist — el a promovat o pictură realizată prin mase colorate, prin volume accentuate, printr-o meditată compoziție unitară și solidă. în sensul acesta, s-a învederat ca o caracteristică a artei sale tendința spre construcția solidă și riguroasă a aspectelor realității șl artistul a fost considerat un clasic.

Intr-adevăr, clasicismul său, bazat pe un puternic lirism, pe unele înclinații temperamentale de tip baroc, se caracterizează prin tratarea formelor umane șl a acelora din natură sub aspectul lor geometric, dar conferlndu-le prin culoare o viață profundă. Modelarea a fost înlocuită prin tonuri, dueîndu-se în această privință mal departe impresionismul, Iar clarobscurul a fost înlocuit prin raporturile dintre culori, în locul divizării Impresioniste a tonurilor, Cézanne a alăturat tonuri opuse, tonuri calde șl reci, forma închegîndu-se din culoare. El a dus mal departe modelarea formelor prin culori de diferite tonuri șl densități, relnterprctînd în sens pictural volumele șl desenul. Acestea — volumul șl desenul — se Identifică cu culoarea, artistul reallzînd o arhitectură de

646

tonuri și forme, de mase și ritmuri, care vădește spiritul de sinteză solidă și vie, geometrică și lirică, ce-i definește opera specifică.

Din variatele înfățișări ale unei opere solide, viguroase, strălucitoare — nu lipsită uneori de stîn-găcii, rigidități, deformări și nici de un fond de neliniște barocă — și-au găsit rădăcinile curente artistice ca fovismul, cubismul, expresionismul. Sinteza cézan-niană a fost preluată în diferite măsuri și moduri de către unii pictori realiști și de alții suprarealiști, de neo-clasici și de oponenții clasicismului.

Vom vedea că tocmai tendința spre obiectivitate a clasicismului cézannian, procedeele de construcție solidă, viguroasă, clară, ca și îndrumarea spre monumentalitate în compozițiile sociale și în peisaje a priit firii și preferințelor multor pictori și graficieni români, care aveau în comun cu maestrul francez un lirism intens și luminos. Opera picturală a lui Ressu, Iser, Șirato nu poate fi înțeleasă, în unele elemente stilistice, fără constructivismul cézannian, cum nici compozițiile lor monumentale sau acelea ale lui Ion Theodorescu-Sion. De asemenea, constructivismul geometrizat al lui M.H. Maxy și al celor de la revistele «Contimporanul» și «Integral» își are, ca și cubismul, unele puncte de plecare tocmai de la Cézanne.

înainte de a cerceta elementele cézannlene din opera acestora, sînt necesare și unele considerații asupra expresionismului, care, uneori separat, alteori în corelație cu cézannismul, a avut o influență în arta noastră, începînd poate chiar cu Luchian.

Expresionismul este mai greu de caracterizat, deoarece nu este numai un curent artistic, cu diferite faze și cu diferite și uneori opuse modalități de manifestare în cuprinsul unor culturi naționale. Așa cum barocul este unul dintre marile stiluri cu caracter general într-o anumită epocă, dar constituie și un fenomen ce apare după perioadele de clasicism încă din cultura Greciei antice șl altor culturi, fiind deci, pe lîngă stil, și o tendință permanentă în artă, la fel este și expresionismul. S-a vorbit de expresionismul unor reprezentanți ai stilului gotic și ai stilului baroc. Sînt istorici șl critici care înglobează abuziv în expresionism aproape toate manifestările înnoitoare din arta secolului nostru, ba încă de la arta de după Van Gogh la cubism șl la expresionismul abstract, în formă modernă, expresionismul apare mal ales la unii pictori nordici, devine curent și școală în țările scandinave șl în Germania, dar există și la pictori francezi ca Toulouse-Lautrec sau Rouault șl, de asemenea,
la unii pictori ruși ca Marc Chagall, care sînt considerați, măcar în parte, expresioniști. în Statele Unite și mai ales în țările Americil latine, expresionismul a căpătat o mare dezvoltare, iar școala de pictură mexicană, cu caracterul ei revoluționar, cu năzuința de a lega arta populară șl folclorul de o monumentalitate contemporană — școală reprezentată de Rivera, Orozco, Siqueiros și alții — este considerată expresionistă,
Tocmai pentru că expresionismul favorizează diferențierile individuale și constituirea de școli naționale, cu trăsături specifice, numeroase sînt varietățile lui și dificilă urmărirea trăsăturilor comune. Jean Ley marie în « Noul Dicționar al Picturii Moderne » definește expresionismul ca « o tendință permanentă a artei, caracteristică țarilor nordice, care se accentuează în perioadele de criză socială și dezorientare spirituală . . . Expresionismul constituie faza actuala a romantismului, bazată pe un mod tragic, legat de angoasa timpului nostru ...»
Definiția aceasta este valabilă în contextul lumii capitaliste și mai ales pentru Germania de după primul război mondial, unde a apărut un al doilea și puternic val, după cel care a început prin 1905 cu mișcarea Puntea (Die Brücke) și a continuat la München cu mișcarea denumită Cavalerul Albastru (Der Rlaue Reiter). Dar este ea valabilă pentru arta revoluționară mexicană sau pentru sculptura expresionistă a lui Fritz Cremer? Aici nu se mai poate vorbi de dezordine șl confuzie spirituală, cum poate nici cînd e vorba de umanismul lui Van Gogh, «fondatorul și eroul expresionismului modern », sau de umanismul lui Picasso din perioada albastră, considerata de asemenea expresionistă, ca și perioada sa de sub influența artei africane, considerată ea însăși prin excelență expresionistă.
Credem că expresionismul trebuie definit prin opoziție cu clasicismul și prin el să înțelegem predominarea torței psihice, izbucnirea temperamentală, prezența neliniștii și întrebărilor răscolitoare în opoziție cu slmțămîntul de echilibru șl măsura clasic, cu grija pentru o corespondență armonioasă între formă și conținut, cu acea contopire dintre subiectivitate și obiectivitate, caracteristică atît clasicilor cît șl celor care au făurit arta noastră populară. Dacă unele arte populare păstrează un mai accentuat caracter primitlvlst-arhalc, arta noastră populară posedă îndeobște, în simplitatea el esențială, în lirismul el disciplinat de rațiune (stilizarea este un superior procedeu Intelectual) virtuțile clasice. Aceasta a
----—---- -
---- - - -----------------

înțeles genialul Brâncuși, cînd s-a inspirat din arta populară. Dimpotrivă, pictorul Ion Țuculescu, expresionist în toate fazele creației sale, a pus accentul în inspirațiile sale folclorice pe elementele cele mai arhaic-primitive, constituind o strălucită excepție, dar care ramine excepție.
Clasicii și artiștii noștri din popor se simt parte integrantă a lumii și, în genere, ei nu trăiesc conflictul dintre realitate și eu, dintre subiectivitate și obiectivitate, caracteristic multor romantici și mai ales expresioniștilor. La expresioniști, interpretarea subiectivă, cu frămîntările vieții interioare, cu luciditatea conștiinței (expresionismul nu este neapărat irațional și biologic), dar și cu răbufnirile inconștientului, cu dramatismul și fantasticul imaginației, cu coloritul înțeles ca expresie a sentimentului sau ca stare sufletească, predomină asupra oglindirii obiective.

ELEMENTE EXPRESIONISTE ÎN CREAȚIA LUI LUCHIAN

La Ștefan Luchian – care stilistic aparține post-impresionismului – există o seamă de trăsături expresioniste. La el, expresionismul se manifestă printr-o intensificare a lirismului, dar păstrînd ponderea și armonia. îl găsim în autoportretele sale cu expresii dramatice (cel de la Muzeul de artă din Cluj, 1908) sau tragice (Un Zugrav, 1906), dar și în coloritul intens dramatic al Anemonelor (1908). îl găsim în picturile făcute la Moinești, realizate prin pensulați! pline de nerv și cu o fervoare mai dramatică decît liricele și calmele imagini de la Brebu.
în genere, Luchian, folosind din țară învățămintele lui Grjgorescu, iar din arta franceză unele procedee impresioniste șî mai ales post-impresioniste, aparține unui stil modern cu orientare clasică, unui ethos umanist care continuă și adîncește legătura cu viața și cu natura, supunindu-se adevărurilor lumii obiective, contopindu-se cu sentimentele celor mulți, aducînd în expresiile sale revolta și duioșia, iar nu ¿ngoasa existențialistă ori stridențele expresioniștilor nordici. Prin temperamentul șl afinitățile sale, el fire lucidă și mare liric – s-a adresat, pe de o parte, artei populare și lui Grigorescu (în ceea ce acesta avea specific culturii noastre), iar, pe de alta, lui Manet, Degas, chiar și (ui Corot, precum și post-impresion iști lor Van Gogh, Gauguin șî Cézanne, ale Cлгог lucrări Je-a cunoscut în parte. în colorit este
însă intens și direct ca Van Gogh, acesta mai violent, mai exploziv, iar în compunerea formelor folosește simplificarea și unele procedee decorative cu ecouri din Gauguin (Safta Florăreasa, 1895, pură și înnobilată ca o tahitiană, și Lăutul, 1912), poate chiar din Cézanne (Un Zugrav, cu străluciri de pastă ca la Cézanne și cu o simplificare a volumului, modelat însă prin clarobscur).
în sinteza marii lui creații, au intrat numeroase inspirații, influențe, învățăminte. A avut și unele încercări (panouri decorative, pictura de pe frontispiciul Palatului funcționarilor publici) unde se vădea influența acelui stil de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru numit Modern Style, Art Nouveau sau Jugendstil după țările în care a luat ființă, îmbinare de prerafaeliți, Chavannes și Gauguin, mai puțin concludente în creația sa. Dar nu și unele desene și guașe, unde întîlnim afinități cu Degas șl Toulouse-Lautrec, acesta considerat de unii critici expresionist. (Lumea de la curse, desene cu jochei, unde găsim și reminiscențe din desenele mai puțin cunoscute ale lui Manet, precum în pastelurile de la Brebu apare influența lui Corot).

în peisaje, Luchian continuă și uneori depășește pe Grigorescu, dar cît de expresionist este el în Sălciile de la Chiajna, unde creșterea vegetației și mai ales salcia din stînga tabloului apar cu o forță ce amintește de Van Gogh și de fovi, considerați uneori ca echivalentul francez al expresionismului german. Iar în unele tablouri cu flori aproape că nu mai distingem ce flori sînt și nici individualitatea lor, deoarece artisul pictează florile, petalele lor, ca semne ale stărilor lui sufletești, anticipînd aici expresionismul abstract.
Accente și forță psihică în sens expresionist găsim mai ales în menționatele autoportrete. Prin felul cum își potențează viața interioară, zbuciumul lăuntric, prin forța psihică pe care o oglindește infinit mai răscolitor decît Grigorescu și Andreescu (în autoportretele lor), Luchian este un expresionist.
Am interpretat autoportretul Un Zugrav – care exprimă drama umană într-un mod cu nimic maî prejos de acela al lui Van Gogh – ca un dialog între conștiința artistului șî mina care ține strîns penelul. Ca un dialog între năzuințele sufletului lui Luchian de a crea mai departe, în pofida bolii ce îi înțepenea trupul și a morții ce-l amenința, șî mîna simbolizînd îndeletnicirea de pictor; mîna – volt mărită șl accentuată, procedeu expresionist – are aici o valoare slmbollc-expresivă la fel de Importanta ca șl chipul,
răvășit de suferință. Dialogul are pînă la urmă un sens eroic, exprimînd hotărîrea artistului de a înfrunta boala și moartea, cu scopul de a crea opere care să aducă bucurie semenilor.
Cînd Tudor Arghezi l-a denumit pe Luchian « mucenicul picturii românești » (în prefața Ia catalogul expoziției «Arta română» din 1920), el s-a gîndit la viața chinuită a artistului, dar poate și la expresia autoportretului Un Zugrav, unde este ceva de mucenic în sensul iconografiei bizantine, dusă la accente expresioniste în stilul lui El Greco. Fără coloratură mistică, autoportretul Un Zugrav este cea mai tragică imagine din pictura noastră, cu un adînc sens filozofic și social.
De-o mare forță psihică, prin care lirismul trece în dramatism, este și capodopera Anemone (1908). Aici florile devin un fel de ființe care exprimă puternic sentimentele lui Luchian, lupta dintre iubirea de viață și teama de moarte. Cu ce tușe puternice și simple a creat el petalele florilor, realîzînd poate cel mai pictural șl mai zguduitor tablou cu flori din arta mondială ! Că gama de roșu-violet-alb sau smalțul verde-negricios al ulcicăi au certe legături cu arta populară – aceasta nu face decît să arate complexitatea sintezei artistice a celui mai liric dintre colo-riștii noștri.
Nu este locul aici de a semnala varietatea procedeelor sale tehnice, inovațiile sale, din care am menționat modul de pictare a florilor, și acum amintim etajarea planurilor în peisaje, sugerînd astfel, ca și bizantinii, perspectiva, totodată accentuînd discret și aspectul monumental-decoratîv, fără a renunța la sugerarea contactului cu natura. Prin asemenea procedee, Luchian se diferențiază de Grigorescu și se apropie de tratarea decorativă a iovilor și de constructivism, chiar dacă el lucrează încă cu bogăție de tușe și nuanțe de tonuri.
în această uimitoare varietate de procedee, Luchian aduce amprenta geniului său. Dincolo de toate influențele și învățămintele căpătate, el a rămas profund original, profund român în lirismul coloritului său, în viziunea sa asupra lumii. Au observat-o încă de pe la 1898 unii critici, iar mai tîrziu, în 1912, Iser a scris « pictura Iul Luchian este simplă și mare prin simplitatea ei. La Luchian, și desenul» șl

culoarea sînt caracteristice și pot afirma că Luchian este cel mai român dintre pictorii noștri ».
într-adevăr, simplitate în sens de sinteză, dar pe temeiul unor multiple experiențe șl a unei complexități de mijloace !
647
Mărturiile de înțelegere față de opera lui Luchian sporesc mereu. în monografia ce î-a dedicat-o (1947), Jacques Lassaigne va consemna: «în fidelitatea-i scrupuloasă față de modelul său, în supunerea Iui voită, Luchian va găsi de altfel esențialul problemei pe care o urmărește : să exprime însăși esența peisajului romanesc » (p. 31), Iar romancierul Jean Blot și pictorița Nadia Blokh vor considera, în 1964, autoportretul Un Zugrav și Anemonele din 1908 drept unele din marile tablouri ale lumii. (Interviul publicat de «Tribuna», Cluj, nr. 11 din 1 octombrie 1964).
Pentru unii artiști, ca Tonitza, Luchian a însemnat cît o întreagă școală și dacă graficianul Tonitza s-a format în contact mai ales cu opera Iui Daumîer, Steinlen, Toulouse-Lautrec, pictorul Tonitza, marele colorist, a ajuns ia un stil propriu numai după un contact adîncit cu opera Iui Luchian. Este foarte semnificativ ca deși, după studiile din țară, Tonitza a studiat la München în anii 1906—1908, iar la Paris în anii 1909—1911, el a rămas în afara influenței puternicelor curente artistice, promovate în anii aceia în aceste două mari centre artistice. La München activa Vasili Kandinsky și se forma în anii aceia grupul care, ceva mai tîrziu, va constitui mișcarea numită Cavalerul albastru. Iar la Paris, în anii șederii sale, fovismul și cubismul se și afirmaseră puternic, iar futuriștii italieni își făceau cunoscute teoriile, înainte de a deschide în februarie 1912 o mare expoziție acolo.
în 1910 — anul în care se organizează la Paris o mare expoziție retrospectivă Cézanne — Tonitza pictează Ia Pontoise, unde cu decenii înainte Pissarro crease opere reprezentative pentru viziunea impre-sîonîstă. Reface în mic și fără strălucire aspecte din experiența impresionistă, iar în compoziția Jucătorii de șah, tot din 1910, încearcă o tratare expresionistă, pe care o ridică la o semnificație filozofică. în totul, el rămîne în afara unei accentuate influențe a curentelor și marilor personalități ce predominau viața artistică din Germania și Franța șl abia sub înrîurirea Iul Luchian ee va afirma ca pictor al omului și ca mare colorist, aceasu începînd de prin 1922. (Formația Iul Tonitza sub înrîurirea lui Luchian și experiențele sale de peste hotare au fost cercetate în monografia noastră N. N. Tonitza, 1962).
Tопiш nu a ignorat noile curente, a scris mal tîrziu despre unele din ele, dar pictorului Tonitza, Luchian
648
și tradiția artistică a țării i-au spus infinit mai mult. Dacă a fost influențat sau nu de Modigliani în felul dea trata formele șl expresia femeilor nude rămîne o problemă deschisă. în 1909, Modigliani încerca sculptura în atelierul prietenului său Brâncuși, învățînd tăiatul direct al pietrei și, ceva mai tîrziu, se va manifesta ca pictor înnoitor.
Un alt pictor și grafician român, prieten cu Tonitza și pe care acesta l-a frecventat în anii șederii Ia München, a fost influențat de noile curente, ba, mai mult decît atîta, a fost unul dintre promotorii expresionismului. Ne referim Ia Lascăr Vorel. Stabilit la München pe Ia începutul secolului nostru, Vorel a fost în strîns contact cu unii dintre înnoitori, printre care și acel mare pictor și prieten al lui

Kandinsky, Franz Marc, care a trecut de la fovism și cubism la abstracționism, în numele unei căutări a « formei esențiale ». Marc a murit pe front în 1916, iar Vorel se va stinge în 1918 la München în urma unei boli, agravată de mizeriile războiului,
Vorel a păstrat mereu contactul cu patria, trimițînd desene la periodicele noastre și expunînd regulat Ia «Tinerimea artistică». Prima pictură expresionistă, făcută de un român — dacă lăsăm la o parte elementele expresioniste din operele lui Luchian șl compoziția Jucătorii de șah a lui Tonitza — este Gara (1910) de Lascăr Vorel. Aici predomină nu descrierea obiectivă a locului, cît atmosfera sufletească, trăită de pictor. în coloritu-i galben-verzui, puțin încețoșat, orînduit în mase mari, tabloul Gara (Muzeul de artă al Republicii Socialiste România), sugerează atmosfera neobișnuită și chiar paradoxală a gărilor în zori, cînd încă nu duduie de activitate și totul pare pustiu, în priveliștile de pe Bistrița (Vorel picta în orașul Piatra-Neamț și în împrejurimile lui, cînd venea în patrie) încercase o tratare decorativă a peisajului șl a oamenilor din cuprinsul lui.
încă din desenele șl caricaturile publicate în 1912 în revista muncheneză « Der Komet », Vorel trata formele în spiritul constructivismului cézannian, ceea ce făcuse încă de mal înainte Iser, dar la Vorel trăsăturile sînt mai accentuat expresioniste. Prin guașele cenușii (grisaille) din 1916-1918, Lascăr Vorel îș| dovedește prin excelență forța creatoare șl Inovațiile tehnice.
în aceste guașe cu Iscusite întrepătrunderi de cenușiu șl alb, cu forme umane puternic construite și avînd expresii răscolitoare, Vorel satirizează o întreagă
lume de profitori, înfățișată la contoarele unde se strîngeau avuții uriașe, în saloane sclipitoare, la masa de cărți, la curse ori în intimitatea culiselor financiare și mondene. Unele personaje par descinse din « posedații » lui Dostoïevski. Lumea din timpul kaizerului Wilhelm al ll-lea este stăruitor satirizată și demascată, Vorel anticipînd satira, mai puternică încă, întreprinsă de Georg Grosz în perioada dintre cele două războaie mondiale și continuată pînă la moartea sa în 1959. în Acrobații — guașă de Vorel, probabil din 1916 — nu este vorba de o simplă imagine a unui teatru de varietăți, ci de militariștii lui Wilhelm al ll-lea, care se credeau imbatabili, defilînd goi pe scenă, în timp ce unii dintre orchestranti, cu chipuri de hîrci, le cîntau din diferite instrumente — marșul spre crimă și prăpăd.
Ca forță expresivă și măiestrie tehnică, Lascăr Vorel merită a fi așezat alături de marele grafician expresionist Georg Grosz și alături de graficienii noștri de frunte, Ressu, Iser, Șirato, Tonitza. De altfel, în grafica noastră, expresionismul își va spune și mai tîrziu cuvîntul prin operele regretatului Ion Sava și prin acelea ale Ligiei Macovei, Jules Perahim și Vas ile Kazar.
Vorel a fost un artist de o mare cultură, cu temeinice lecturi șl vaste cunoștințe muzicale, a fost un gîndicor capabil să se ridice la înalte idei și simboluri, pe care le învederează unele din operele sale. Pictorul și criticul de artă N. N. Tonitza a scris în 1931 un elogios articol asupra lui Vorel, amintind de « inteligența înainte văzătoare » și de « ineditele calități cromatice și de invenția stilistică ale acestui român, care, încă de acum douăzeci-treizeci de ani, făcea școală într-un mediu de neofiti, ce mai tîrziu (cum bună oară între alții un Pascin sau un Iser, pentru a nu cita decît doi artiști cu faimă europeană . . .) au pășit în arena artelor plastice, afișînd

cununa inovatorilor ». (Despre relațiile dintre Vorel și Tonitza, în monografia noastră N. N. Tonitza, pag. 87 și urm. A se vedea și catalogul retrospectivei Vorel, București, 1958, și articolul din revista «Arta Plastică», din același an).
în mare, prin pilda lui Luchian, în mai mic, prin pilda lui Vorel, surprindem cum artiștii autentici dau Infinit mal mult decît primesc și cum din confluențele cu diferite curente mondiale arta lor devine mal puternică, mal originală, mal reprezentativă atît pe plan național cît șl universal.
EUGEN PASCU
(umore din pag. 617)
garca tuturor realizărilor precedente. Pascu s-a auto-exilat mai întîi la Deva șl la București, apoi la Baia-Mare. Încetînd să mal sculpteze vreodată, nu a putut, totuși, renunța la tovărășia, unica posibilă pentru el, cu arta: cît timp nu l-au părăsit sănătatea șl voința de a afirma viața, s-a consolat cu ritmurile și poezia pură a liniei.
Crezînd că în acest chip se desleagă de rigorile unor împrejurări concrete, pe care le-a simțit mereu ostile, s-a cufundat într-o viziune aparent anistorică. De fapt și în cazul lui Eugen Pascu se face remarcat conflictul adeseori disimulat, atît de frecvent în societatea capitalistă, dintre artist și o rînduială apăsătoare, insensibilă față de frămîntările profunde ale unei conștiințe oneste.
în cele aproape 200 de lucrări de grafică și gravură, cît și în cele 15—20 de picturi ce au urmat, cu o frecvență din ce în ce mai mică, pînă în 1935 cînd boala — o encefalită virotică ivită prin 1930—1932 — nu i-a mai permis să lucreze, artistul s-a lăsat condus de fluxul sentimentelor, arareori de natură. Dădea o expresie spiritualizată, aproape muzicală, iluziei de a se fi desfăcut din strînsoarea legăturilor sociale. Schimbarea de optică a descătușat o impresionantă cantitate de resurse interioare latente. O efuziune lirică a inundat opera lui grafica, în ansamblul ei una din cele mai importante și valoroase afirmări plastice ale artei noastre dîntre cele două războaie mondiale. Starea aceasta, plămădită din nuanțe și vibrații — de fapt o ipostază de micșorare a conștiinței artistice active — divulga, deopotrivă, regretul după înțelesul unui program părăsit și renunțarea la latura electivă a practicii creatoare.
Metamorfoza turburătoare nu a diminuat însă potențialul estetic ai gestului grafìe, adeseori atît de spontan și atît de automat ca al unei caligrafii îndelung și minuțios exersata» De aceea, nici o șovăială sau clocot, din zonele neliniștite ale ființei Iul, nu vor putea irumpe în Imagine ca să-l întunece claritatea.
Pînă la ultimele tentative de a-șl folosi mîlnile degradate de un continuu tremur convulsiv, închipuirile grafice ale Iul Pascu se roteau în jurul figurii umane (Pribeagul, La scâlciat, Disperare, Miner etc.), evocată cu o mișcare modernă șl de marc prestigiu profesional,
Dacă extensiunea universului grafìe al lui Pascu se înscrie printre cele mai interesante încercări în acest gen ale timpului, pictura lui — ne referim la lucrările în ulei — este mai puțin spontană, deși cu nimio mai prejos decît picturile izbutite din vremea lui. Majoritatea acestor opere rețin o experiență nedezvoltată pînă la epuizare, precum și infiltrații evidente de ordin tematic și formal, din viziunea postimpresionismului. în pictură, artistul nu a mai avut răgazul să se regăsească și să se adapteze în întregime condițiilor specifice ale preocupărilor, impulsurilor și sensibilității lui, în schimb, acuarelele se modulează adesea spre o îmbinare neașteptată și proaspătă a invenției grafice și a desfătării cromatice, într-o descărcare

luminoasă, adecvată momentelor de liniște ale artistului, ce asociază sentimentul naturii cu intuiții metafizice. Aceste lucrări — dintre care Muzeul de artă din Cluj păstrează una — găsesc cu greu analogii în realizările artiștilor noștri dinainte de Eugen Pascu.

în primul rînd sculptor, reprezentînd în arta transilvană, după tragica neîmplinite a lui Alexandru Liuba — decedat atît de tînăr, în 1906 — măsura majoratului, Eugen Pascu nu poate fi totuși introdus nemijlocit în istoria sculpturii noastre, știind că lucrările lui de sculptură nu mai există decît în amintirea celor puțini care le-au văzut pînă prin 1928, cînd artistul, stăpînit de sentimente greu descifrabile, le-a distrus sau doar le-a părăsit. Întîmplarea a făcut ca la zece ani după mortea lui, semnatarul acestor rînduri să fi găsit cîteva fotografii — executate între 1921 și 1928 într-un laborator din Baia-Mare — pe care Pascu, din lipsă de bani, nu le-a ridicat. Accentele de autenticitate și legăturile cu rădăcinile cele mai viabile ale sculpturii străine și naționale se pot ușor descifra chiar și numai din imaginea fotografică a acestor schițe, îngăduindu-ne a-l considera pe autorul lor drept un adept al progreselor românești în plastică, într-adevăr, căutarea armoniilor noi, exprimarea spontană a gîndirii și sentimentului, confesiunea pasională, forma firească șî modelul unei atitudini au putut contribui la crearea acelei sintaxe noi de care aveau să se folosească, dezvoltînd-o șl ramiflcînd-o cu identice preocupări de a-și apropia viziunea de cea a poporului, sculptorii transilvani din generația următoare în frunte cu Romulus Ladea, Ion Vlaslu și Eugen Szervatiusz.

Opera șl viața Iul Eugen Pascu nu au fost încă cercetate șl studiate în lumina schimbării vremurilor
noastre. Dar astăzi, cînd se încearcă o reconstituire a trecutului artistic, dintre cei care trebuie introduși în conștiința timpului de față, Eugen Pascu nu poate lipsi.

EXPOZIȚIA INTERNAȚIONALĂ DE DESENE ALE COPIILOR SI TINERETULUI SCOLAR

5 >

(urmare din pag. 631)

Note specifice se întîlnesc în desenele din toate partile globului, acestea accentuîndu-se pe măsură ce autorii lor înaintează în vîrstă. Expoziția internațională de desene este un eveniment de seamă în viața culturală a tineretului, în viața școlii și pentru toți cei care sînt preocupați de educația artistică a tineretului. Avem convingerea că ecoul ei va stărui ca puternic îndemn pentru activitatea artistică ce se desfășoară în școli, Pe marginea ei se pot trage multe concluzii utile privitoare Ia organizarea viitoarelor expoziții de desene și în legătură cu îmbunătățirea învățămîntului artistic, precum și a unei mai bune orientări a cadrelor didactice pe latura activității lor de îndrumători ai activității artistice în școală.

Această expoziție arată, pe de altă parte, necesitatea. unei mai largi și unei mai directe participări a artiștilor plastici la educarea artistică a tineretului nostru școlar.

ALEXANDRU TOHÂNEANU

PETRE BALOG H Șl
ANGELA BALOGH

(urmare din pag. 635)

după cum una de ordin artistic este aceea că orice covor trebuie să aibă nu numai o forma șl un colorit decorativ, dar să exprime și un sentiment.

Concepute ca un fundal al lucrărilor de sculptură din expoziție șl în același timp ca un obiect lesne de
649
procurat pentru interiorul omului de azi, covoarele Angelel Balogh au încîntat prin simplitate și frumusețe. în micile sale compoziții (dimensiunea medie. 100 X 50 cm), Angela Balogh a plecat de la motivele abundente în bogata noastră artă populară de țesături. păsări, flori, frunze, dar a știut să subordoneze aceste elemente subiectului său, reușind să-și păstreze originalitatea. Toate lucrările expuse ar merita să fie analizate, dar ne vom mărgini la un singur exemplu caracteristic ca procedeu și rezultat; covorul intitulat «Vara » — un dreptunghi luminos, roșu, de un roșu portocaliu, cald, ca grîul copt sau ca apusurile fierbinți de vară. Un nud de femeie, admirabil conturat, stă culcat printre motive florale oltenești. Ușoare tente de alb-verde, pe spicele sau florile ce înconjoară «Vara », dau, prin mijloace simple, o rar întâlnită putere de sugestie acestei compoziții pe care privind-o mi-au venit în minte versurile lui Nicolae Labiș : « Calmă . . . respiră de parcă ar dormi ».
Există în lucrările Angelei Balogh multă poezie, sensibilitate, talent.
N. CRIȘAN
AL V-LEA
SALON
INTERNAȚIONAL
DE
ARTĂ FOTOGRAFICĂ
(urmare din paz· 640)
mai valoros, în solarizarea multiplă Inversată, cu extragerea contururilor, a cunoscutului artist fotograf austriac Léopold Fischer, prezentate în lucrarea «Strada principală». în același sens, Interesantă ml se pare șl lucrarea cehului Josef Tlchy.
La multe din fotografiile prezentate în expoziție se desprinde acel simț al actualității, al omului zilelor
650
noastre, așa cum se remarcă în lucrarea « Dantelă de oțel» (Constantin Haca — România), ca și în lucrarea germanului din Halle, fotograful Kraemer, («Montarea conductei noaptea»).
Vizitînd salonul internațional, rămîi cu impresia certă a prezenței « omului » în expoziție. Mai adesea omul este reprezentat direct în fotografìe, iar uneori prezența lui este numai bănuită. Majoritatea acestor imagini profund emoționante, în special prin conținutul lor uman, ilustrează vitalitatea, forța, gingășia, durerea, voința, bucuria oamenilor de pretutindeni, purtînd nota distinctă a unor elemente naționale, în imaginea jugoslavului Bojovic Stanoje, cu titlul « Țărani », autorul realizează și o autentică fotografie de reportaj. Atitudinea personajelor și ritmul dat de portul național sînt elemente viguroase ale lucrării, care suplinesc în mare măsură cerințele compoziționale. în expoziție, peisajul conține o gamă variată de imagini, începînd cu peisajele de atmosferă ale îndepărtatei Asii, în care școala fotografică de la Hong-Kong își pune din plin amprenta, și pînă la peisajele corecte, clasice, puțin romantice ale munților austrieci, care, în ciuda răcelii zăpezii, degajă un sentiment intim, cald, al autorului. în peisajul franțuzesc al fotografului Jean Dieuzaide ni se oferă o rezolvare mai puțin obișnuită, în care, cu toate că lipsește scara umană, prin folosirea unui motiv banal, cum sînt dunele, datorită unei remarcabile cunoașteri a jocului de lumini șî umbre, se obțin

valori artistice cu totul nebănuite. Este unul din puținele peisaje în care cerul nu apare ca element necesar.
Nu am trecut în revistă toate genurile de fotografii din salon, dar trebuie să spun că mai sînt încă numeroase lucrări « bune sau rele » care își au locul lor bine definit șl care răspund celor trei întrebări formulate la începutul cronicii noastre.
în concluzie, fotografia reprezintă, astăzi, viața sub cele mal diverse aspecte, încearcă să răspundă aspirațiilor spre frumos alo omului modern șl, folosind procedee specifice de exprimare, punînd accentul pe expresivitatea umană, se dezvoltă pe un drum realist.

SOMMAIRE

СОДЕРЖАНИЕ

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

626
651
НА]
III

Redacția revistei: Constantin
Mille 5-7-9, telefon 13.75,61. Monamente; lei 204 pe 12 luni
Întreprinderea Polisca «Arta Grafica». Calea Șorban Vodă 133-135, București
102 pe 6 luni
J Л '"А

г < :

,   -Г I

M

ii
ж
; ί

JVF

ω
w
Φ ; - г
https://neculaifantanaru.com/en/qualities-of-a-leader.html
https://neculaifantanaru.com/calitatile-unui-lider.html